

اللسانيات

9

الرواية

روجر فاوولر

ترجمة

الأستاذ الدكتور

أحمد صبرة

روجر فاوثر

اللسانيات

و

الرواية

ترجمة

أستاذ وكتور

أحمد صبره

مؤسسة حورس للنشر والتوزيع

فلولر، روجر
اللسانيات والرواية/ روجر فلولر- ترجمة الاستاذ الدكتور: أحمد صبرة -
الإسكندرية : مؤسسة هورس الدولية للنشر ٢٠٠٩.
٢٢٧ ص ٢٥١ سم
تتمك ٨ ٢٤٩ ٣٦٨ ٩٧٧

١- القصص خريخ ونقد
أ. صبرة ، أحمد (مترجم) ب- العنوان

٨٠٩.٣

طبعة

٢٠٠٩

مدير النشر
مصطفى فنيهم

رقم الإيداع بدار الكتب
٢٠٠٨ / ٢٤٤٨٥
ISBN الترقيم الدولي
977-368-249-8

تحذير

حقوق الطبع محفوظة للنشر
ويحظر النسخ أو الاقتباس أو التصوير
بلى شكل إلا بموافقة خطية من الناشر

الإخراج وفصل الكتاب

وحدة التجهيزات الفنية بالمركز
جرافيك
أحمد أمين

مؤسسة هورس الدولية

للنشر والتوزيع

١٤٤ شارع طيبة - سيورتنج - الإسكندرية

ت: ٥٩٣٠٥٩٨ - فاكس: ٥٩٣٣١٧١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَمَا أَوْتِيَتْهُ مِنْ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا

المحتويات

الصفحة	الموضوع
٧	مقدمة المترجم
٩	مقدمة المحرر
١١	مقدمة المؤلف
١٧	الفصل الأول
	المبادئ
٤٩	الفصل الثاني
	العناصر
٨٩	الفصل الثالث
	النص
١١٤	الفصل الرابع
	الخطاب
١٨٧	الفصل الخامس
	الروائي. القارئ. الجماعة
٢٠٠	الفهارس
٢٠٠	- الأعمال الروائية
٢١٦	- المصطلحات

هذا كتاب تأخرت ترجمته كثيرا على الرغم من أن التصور الذي يقدمه يبدو شديد الأهمية في سياق درس لغة الرواية، كنت قد نشرت ترجمة لجزء من الفصل الأول في إحدى المجلات الصغيرة التي تصدر بالإسكندرية قبل عشر سنوات، ثم تركت الكتاب بعد أن علمت بترجمته في المغرب، لكني بعد أن اطلعت على الترجمة المغربية له قر عزمي على حاجة الكتاب إلى ترجمة أخرى له.

فالترجمة المغربية بها مشكلات كثيرة أبعدت القارئ العربي عن أن يتمثل أطروحة الكتاب الأساسية في شكلها الدقيق، فالجملة العربية في الترجمة ملتوية، ولا يستطيع فهمها بسهولة، وقد ترجمت مصطلحات الكتاب وفق رؤية المترجم، فجاءت كثير من مصطلحاته غامضة، كما أنه أهمل إيراد المرادفات الإنجليزية للمصطلحات التي ترجمها، فزاد عسر القارئ في فهم ما يريد الكتاب أحيانا، ثم إنه لم يعن بإيراد النصوص الإنجليزية للمقتطفات الروائية التي حللها فاولر، وبخاصة أن بعض هذه النصوص لا يمكن معها متابعة تحليل المؤلف إلا بقراءة للنص الإنجليزي نفسه، وأخيرا أهمل المترجم التعريف بالأعمال الروائية التي أوردتها فاولر في كتابه، وبخاصة أن بعض هذه الأعمال غير معروف للقارئ العربي. لكل هذه الأسباب كان الكتاب في حاجة إلى ترجمة أخرى.

وقد طرح فاولر في كتابه فرضية حاول أن يثبتها من خلال تحليله الدؤوب لكثير من الأعمال الروائية، فرضية ترى إمكانية لاشتقاق بنية سطحية لكل النص مأخوذة من التيمة الكامنة فيه، كما يشتق لللساني البنية السطحية للجملة من البنية الدلالية العميقة فيها، لقد رأى أن هناك تشابها ممكنا بين بنية النص وبينة الجملة، ومن ثم يمكن تطبيق آليات التحليل اللساني التي تستخدم في الجملة على

النص ككل، إننا يمكن اعتبار النص - من وجهة نظر فاوئر - جملة كبيرة، وهو من أجل تحقيق فرضيته حاول أن يستفيد من نحو النص، ومما قدمته البنيوية الفرنسية، وبخاصة تفرقتها للمهمة بين القصة والخطاب، ومن أعمال هاليداي في الانسجام والترابط النصي، وقبل كل ذلك من طرح تشومسكي للتفرقة بين البنية السطحية والبنية العميقة للجملة، ونحوه التحويلي.

إننا يمكن قراءة هذا الكتاب في سياق الاهتمام الذي يرى في الإبداع أن مجاله الأساسي هو اللغة، وأن الناقد الأدبي يجب أن يعنى أساسا بلغة الكاتب، وهو اتجاه بدأت مراجعات جادة حوله الآن، وبخاصة ما طرحه النقد النسوي، أو النقد الثقافي، لكن قيمة هذا الاتجاه ستظل حاضرة في أي تحول في النقد الأدبي، فالمادة الخام للأدب هي اللغة، والتأثير الذي تمارسه على المتلقي سيظل قويا.

ما يمكن قوله عن هذه الترجمة هو أنني حاولت قدر الإمكان أن يكون النص العربي صورة قريبة من النص الإنجليزي، كما أنني - في ترجمة المصطلحات - اعتمدت على واحد من أهم المعاجم المتخصصة في المصطلحات اللغوية وهو المعجم الذي ألفه رمزي البعلبكي، وبذل فيه مجهودا هائلا ليخرج بهذه الصورة الدقيقة، وأوردت المصطلح وأصله الإنجليزي في أول ظهور له في الكتاب، وقد يقرنان أحيانا في مناسبات أخرى دخل للكتاب، ثم أوردت في نهاية الترجمة ثبنا بأهم المصطلحات المستخدمة، وتعريفا بالأعمال الروائية التي وردت فيه، في النهاية لا يسعني إلا أن أشكر الصديق العزيز الدكتور فهد السنبل على ملاحظاته القيمة حول الترجمة، فله مني أجزل الشكر.

أحمد صبرة

Sabra2212@hotmail.com

الرياض في ١٢ / ١ / ٢٠٠٩

مقدمة المحرر

من السهل إدراك أننا نعيش في عصر التغيرات الاجتماعية الراديكالية السريعة، لكن من الصعب إدراك حقيقة أن مثل هذه التغيرات سوف تؤثر تأثيراً لا مفر منه على هذه الأنظمة التي تعكس مجتمعنا وتساعد على تشكيله، وهذا يبدو في صورة أكثر وضوحاً في حقل الدراسات الأدبية، فقد تأكد تماماً هذا بين عدد كبير من طلاب الأدب مدى تآكل الفرضيات التي تدعم الأنظمة الأدبية في شكلها التقليدي، فقد بدت الأشكال والتصنيفات التي ورثناها عن الماضي تتواءم مع الحقائق التي اكتسبها الجيل الجديد.

تهدف هذه السلسلة *New Accents* إلى أن تكون البائدة في طرح هذا الموضوع بوصف ذلك استجابة إيجابية، وكل جزء في هذه السلسلة سيواجه عملية التغير هذه ولا يقاومها، وسوف يتوسع في تفسير الحدود الذي تحدد الأدب وتحدد دراساته الأكاديمية ولا يدعمها.

يأتي بعض هذه القوى الدافعة في هذا الاتجاه من اللسانيات، وكما يبدو من عنوان السلسلة فإن واحداً من جوانبها سوف يهتم بالمقاربات المعاصرة في اللغة، وسينصب الاهتمام للمركزي فيها على تمحيص ما يمكن أن يسهم به بعض فروع الدراسات اللسانية في الدراسات الأدبية. لن نفترض هذه الأجزاء معرفة تقنية مسبقة لقارئها بموضوعاتها، ومن ثم فهي ستحاول تبسيط المعرفة اللسانية لتكون في متناول اليد، وهي لذلك لن تخوض في مسائل نظرية عامة.

إن اللسانيات الحديثة تمدنا بأساس لدراسة الاتصال الإنساني في كليته، وفي النهاية تحليل الدور الإنساني في العالم على نطاق واسع، ومن ثم يبدو أنه من الملائم لذلك أن تهتم هذه السلسلة أيضاً بهذه الحقول الأنثروبولوجية والاجتماعية

للبحث التي تتصل - انطلاقا من النموذج اللساني - ببحث طبيعة الفن نفسه، وبحث علاقته بأسلوب حياتنا ككل.

وهذا يتطلب بالتالي أن نهتم بهذه الأنشطة اهتماما زائدا، وهي أنشطة نُفِيت من الحقول الجادة في ثقافتنا، تهدف هذه السلسلة إلى الكشف عن إعادة للرصف المرعجة للقيم التي تتضمنها هذه الحقول، وكشف للطبيعة المحبطة للصعوط التي تعمل على إحصارها إلى هذه الحقول.

وكل جزء من هذه السلسلة سيحاول أن يعرض عرضا موضوعيا التطورات المهمة في الحقل الذي يتحدث عنه، كما يعرض وجهة نظره الخاصة في هذا الموضوع، كما سيحتوي كل جزء على فصل فيه مزيد من القراءات حول الموضوع المطروح، وبينما يهتم كل جزء بالموضوع المطروح اهتماما كبيرا، فإننا نأمل أن يحدث حوار مثمر حوله.

تيرانس هاوكس *Terence Hawkes*

مقدمة المؤلف

هناك عند من التطورات يحدث في اللسانيات وحولها، يبدو أنه من الأفضل لنقاد الأدب أن يتعرفوا إليها، لأنهم دائما يبحثون عن أساليب جديدة في القراءة والتحليل، والنقد الأدبي بوصفه منظومة يرحب بهذا دائما، بعض هذه التطورات أراها بمثابة مدخل جديد في نقد الرواية، وأنا سأحاول في هذا الكتاب أن أربط معا تيارات متعددة في تحطيط مبني وفق منهج جديد، وسأحاول أن أكون انتقائيا في رسم هذه المداخل المتعددة.

يمدنا تشومسكي في نحوه التحويلي بتفسير للفكرة التقليدية عن الأسلوب على أنه علاقة بين المعنى والتعبير، بينما يجعلنا المدخل الوظيفي لهالداي نفكر في السبب الذي من أجله يختار مستخدم اللغة بنية جمالية معينة ولا يختار أخرى، ويمدنا هالداي ببعض المصطلحات الجيدة في الإجابة عن هذا السؤال، إنني سوف أستخدم هذا الوصف اللساني للتركيز جريا على الأساليب التي تعني بهما الجمل المعقدة الأشكال النصية الأكثر اتساعا: في قدرتها على اقتراح أساليب عقل مميزة للمؤلفين وللشخصيات، وفي العلاقات بين الأصوات داخل الرواية - هذا الموضوع الذي عالجه نقاد المدرسة اللسانية الروسية التي أسسها ميخائيل باختين في الثلاثينيات، وعلمهم الرئيسي أصبح متاحا الآن في اللغة الإنجليزية، وهو عمل قرظه كثيرون.

إن الانشغال الرئيسي لهذا الكتاب بالنسبة لقارئ الرواية وناقدها سيصب على أهمية بنية الجملة، وأهمية التحويلات في تحليل الجملة الواحدة وبشكل متراكم في تحليل عمل كامل، بمعنى أن تحليلاتي الوصفية والتعميمات التي يمكن أن تستخلص منها ستتأسس على نموذج أصيل في لسانيات الجملة، لكنني أرى أن هذا النوع من

الدراسة بصورة أخيرة هو مجرد قسم من النظرية اللسانية للنصوص السرديّة، إن اللسانيات المعاصرة تتجه إلى إدراك أنها يجب أن توسع منظورها فيما وراء النطاق التقليدي للجملة كي تتعامل مع بنية النصوص بأكملها، هذه اللسانيات النصية الجديدة التي تأسست بشكل رئيسي في هولندا وألمانيا ما تزال أفكارها مجرد مقترحات أولية، إنني سوف أطرح بعض الأفكار العامة المأخوذة من نحو النص، مفترضا أن النص له بنية كلية شبيهة ببنية الجملة الواحدة، وسوف أستخلص من هذا القياس بعض الأفكار البنيوية العامة مثل فكرة " الخطاب " كي أجعلها تعمل بالتعاون مع بعض المفاهيم الأدبية التأسيسية لعناصر الرواية، وهناك مثال آخر لاستخدامي هذا القياس يقع في تحليل الشخصية والقيمة التي تسبب السمات الدلالية مثل التي تستخدم في أوصاف المعاني في الكلمات المعردة (راجع ص ٦٣ - ٧٤) هناك تطبيقات أخرى لقياس النص / الجملة يمكن تصورهما، لكن هذا يبدو طموحا زائدا في الوقت الحالي، على سبيل المثال يمكن للمرء أن يتصور إمكانية اشتقاق بنية سطحية لكل النص مأخوذة من القيمة الكامنة فيه كما يشتق اللساني البنية السطحية للجملة من البنية الدلالية العميقة فيها.

إن نحو النص في مناقضة مع اتجاهات أخرى قريبة منه مثل التحليل البنيوي للسرد وللأسطورة كما مارسها الكتاب الفرنسيون مثل رولاند بارت وتريفان تودوروف وكلود ليفي شتراوس، ولأن البنيوية موضوع جزء آخر في هذه السلسلة (تيرانس هاوك : البنيوية والسيمائية) فإنني سوف أشير إليها بإشارات سريعة، إنني لست واحدا من هؤلاء النقاد الأنجلوساكسون الذين يشيرون إلى البنيوية الفرنسية على أنها عبث عقلائي أو أنها اختزالية بشكل سخيف، إن وصف بنية الحكمة والقيمة ووصف أدوار الأبطال في أساليب تربط هذه البنى بالكويبات الكمية

يبدو لي مفيداً، كما يبدو مشروعاً مهماً في نظرية الرواية وتاريخها، وإهمالي النسبي للحديث عن البنيوية هو حالة بسيطة من تقسيم العمل.

إنّ الفرنسيين يميزون مستويين من النسي الأدبية يطلقون عليهما القصة *Histoire* والخطاب *Discourse* أو " الحكمة " والعناصر المجردة الأخرى في النسي الروائية يمكن مناقشتها على ضوء الفئات التي يعطيها القياس على النظرية اللسانية، لكن اهتمام اللسانيات المباشر هو بالتأكيد دراسة الخطاب، ولذلك فسأني سوف أشير إلى النظرية اللسانية العامة في السرد فقط على أنها وسيلة لإعطاء إطار محدد في عملي كما امل.

إنني سوف أهمل أيضاً بعض الموضوعات التي تبدو متعلقة تعلقاً طاهراً بلغة الرواية، على سبيل المثال فليس لدي شيء يمكن قوله عن تقاليد العرض في الحوار أو عن اللهجات، كما لا يوجد نقاش حول اللغة للتصويرية في الرواية مثلاً المحارات المكررة في الرواية، ولا شيء يمكن قوله عن اللغة المشوهة أو المنحرفة *deviant* للرواية كما في رواية " بقطة فينيجان ". إنني لا أعتبر هذه الموضوعات غير مهمة، هذا بعيد تماماً: هذه الأشكال من البنى اللغوية تنسب إلى الأسلوب والسعة، لكن تحليلها لا يحتاج لسانيات تقنية معقدة، وقد تمت معالجتها على يد نقاد مثل لودج *Lodge* وبيج *Page*، إنني سوف أركز في هذا الكتاب القصير على موضوعات تحتاج إلى لسانيات متقدمة، وأن هذه اللسانيات يمكن تطبيقها بنجاح، ولا تطبق على أنها منطلق لوصف يمكن أن يتم التعبير عنه في لغة نقدية.

لقد أصبح واضحاً لكل إنسان يعمل في نظرية الرواية أن الجمل العامة عن الرواية بعدها المرء كي يلزم نفسه بالاعتماد على رؤية شخص آخر لتاريخ السرد النثري، ما هي الرواية المطبوعة بالنسبة للقارئ ولناقد؟ إننا نتحدث عن مقدار كبير

ومتنوع من الأعمال التي كتبت في ظروف شديدة الاختلاف عبر ما يزيد عن مئتي عام، لا يوجد ما يسمى بالرواية النمطية، إن الناقد يحلق روايته النمطية من خلال الاختيار من الأدب ومن خلال مناقشة اختياراته بالأسلوب الذي يراه، إن المنظر وهو يعرف ذلك يجب أن يكون واضحا وهو يتحدث عن تاريخ وتنوعات الرواية، ليست لدي مساحة هنا كي أبسط تاريخي في الرواية، وإتني على وعي تام أن هناك أجزاء في هذا العمل قد عولجت بتعجل، إتني لستخدمت أحيانا تعبيرات مثل " كثير من الروائيين " و " عادة " بشكل حذر، ولنا أمل ألا تكون روايتي المثالية المتضمنة شديدة العراة أو شديدة القدم.

وكلمة حول تنظيم هذا العمل، إن الفصلين الأولين يشرحان المفاهيم الرئيسية التي اعتمد عليها هذا العمل، الفصل الأول قدم للمعاهيم المرتبطة باللسانيات، والفصل الثاني كان تخطيطا لعناصر البنى الروائية للمأخوذة من الفئات اللسانية، وأما الفصلان الثالث والرابع فيتضمنان تحليلا موسعا وفق المعاهيم اللسانية التي تحدثت في الفصلين السابقين عليهما، والفصل الرابع " الخطابات " يناقش موضوعات أكثر قربا من مركز الدراسة اللسانية للرواية كما أراها الآن، والفصل الخامس هو خلاصة للكتاب كما يعد منظورا في الوقت نفسه: إنه يحاول أن يصع للمادة السابقة في منظور من خلال تقديم تفسير لدور البنية عند القارئ للفرد وعدد مجتمع القراء للروايات، والعمل ينتهي باقتراح بعض الخطوط لعمل مستقبلي يمكن أن يؤسس على هذا المنظور الأكثر اتساعا.

إن عرضي للمادة أو للموضوعات المشتقة منها خلال الكتاب كله إما أنها كانت تراكمية أو متكرجة ، ووضعني داخل هذا الموضوع الجديد لم يكن سلطويا أو متصليا، لقد حاولت أن أعطي القارئ إحساسا بالمرونة من خلال قيادته عبر التنظيم

الذي احتوي عليه الكتاب، إن الأفصل للكتاب أن يقرأ دفعة واحدة، ومن ثم يمكن قراءته بعد ذلك بتأن مطبقا كثيرا من الأجزاء في الفقرات التي احتواها الكتاب على سياقات أخرى.

لقد حصلت على مساعدات قيمة في أثناء كتابتي لهذا الكتاب من طلبة جامعة إيست انجليا *East Anglia* في بريطانيا وجامعة برلون *Brawn* في أمريكا الذين ناقشوا كثيرا من مسائل هذا الكتاب في أثناء الدروس: من مألوم برايتوري *Malcolm Bradbury* و تيرانس هاوكس *Terence Hawkes* اللذين ساعداني على تلافي بعض الاضطرابات في النسخة الأولى من الكتاب، وكذلك ليسانس نجويان *Lesley Nguyen* وموريال يوتنج *Muriel Ytting* اللذين فعلا الكثير من أجل طباعة الكتاب، وكذلك بيتر فولر *Peter Fowler* الذي صحح بروفسات الكتاب.

الفصل الأول

المبادئ

مقدمة : النقد واللغة والرواية .

يقدم هذا الكتاب الصغير منظورا جديدا في نقد الروايات والأشكال الأخرى من النثر الحكائي Narrative prose، ومن ثم يقدم منظورا جديدا في قراءتها، وتمديدا للسانيات بهذا المنظور الجديد. إنني أتساءل كيف قادتني الحالة المعاصرة في نقد الرواية إلى اختيار هذا المنظور؟ مطور كرس نفسه - إلى حد بعيد - لدراسة " اللغة العادية " Ordinary language، ولم يكن مصمما أصلا للتعامل مع الأعمال الروائية الكثيرة.

لقد أصبحت الرواية طوال المائتي عام الأخيرتين هي الشكل المسيطر على الكتابة الأدبية في معظم المجتمعات المتحضرة، فمن ناحية الكم، تنشر آلاف الروايات كل عام في أمريكا وأوروبا العربية، ومن زلوية استهلاك القراءة، يحقق الشعر والمسرح الآن متعة للأقلية، ومن زلوية الحساسية الثقافية، تعكس الروايات الحقائق الاقتصادية والاجتماعية بسرعة وأهمية، كما تعكس أيضا أحلام مستهلكيها، وتساعد على تشكيل هذه الأحلام، كذلك تعد للرواية الشكل الأنسي الأكثر حيوية في اتصالها بالأنماط المعاصرة من الخطاب Discourse: مع الصحافة والإعلانات والوثائق والتاريخ وعلم الاجتماع، وبوسائط أخرى مع السينما، وبينما أصبحت للرواية هي الشكل الأكثر أهمية في المجتمع الأنسي، فإن نموها يتزامن مع نشأة عصر من الوعي النقدي الأدبي: إن الأدب - هذا المفهوم الكوني الذي لم يكر متخيلا في الحس الحديث قبل منتصف القرن التاسع عشر - قد أصبح مؤسسة ثقافية، وأصبح النقد مؤسسة ثانوية إلزامية ذات حجم كبير في الجامعات، وفي قوائم الناشرين، وفي الصحف.

لقد ظل نقد الرواية وبطرياتها وكل ما يتعلق بها حتى وقت قريب في درجة أكثر بدائية مقارنة ببطرية الشعر ونقده، فالنظريات الأدبية التقليدية لم تحتط لظهور الرواية، ذلك أنها كانت شكلا غير معروف من الكتابة، وعندما ظهرت، لم تستطع بسهولة أن تتكيف مع التصنيفات التقليدية السائدة، إنها - بوصفها - لم تكن ملحمة Epic، ولا شعرا غنائيا Lyric، ولا مسرحا، ولا كوميديا أو تراجيديا، ولا فلسفة أو تاريخ، وقد استطاع هنري فيلنغ في عام ١٧٤٢ أن يحكم قبضته - بشكل هزلي - على الحالة المرلوغة وغير المحددة للرواية، عندما أشار إلى عمله "جوربف أندروز Joseph Andrews" على أنه قصيدة كوميديّة ملحمة مكتوبة نثرا، وحتى اليوم يقول بعض النقاد المتأثرين - لا شك - بالقدرة الشاملة لمتعددة الأشكال للروايات الأولى التي بدأت تستخدم الأسلوب الحديث مثل "بوليسيس Ulysses ١٩٢٢"، يقولون: إن جوهر هذا الجنس الأدبي هو في اعتماده على كل الأنواع الأخرى، وهناك آخرون في هذا القرن يحاولون ابتكار شعرية أكثر تحصيلًا للشكل الروائي، وقد أثار الروائي هنري جيمس في مقدماته لطبعة نيويورك لرواياته (١٩٠٧ - ١٩١٧) اهتماما متأخرا جدا بالجوانب التقنية في تأليف الحكى الروائي عندما قال: إنها وجهة نظر وتقصير عارض، وكان من الضروري بعد ربع قرن أن يصير مارك شورر Mark Schorer في مقالته "التقنية بوصفها اكتشافا Technique as Discovery ١٩٤٨" على أولوية التقنية في التعبير عن المعاني والقيم في السرد النثري Prose fiction، هذا المبدأ المقبول تماما في الدراسات الشعرية، كما ظهر كتاب واين بوث Wayne Booth

٤ - راجع فصل "ملاحظات اصصاعية ص ١٣٤ - ٤١ لهذا المرجع ولغيره من المرجع { هذا النص لم يتم ترجمته هنا فهو يحتوي على أسماء الكتب في هذا الحقل الذي يبحث فيه المؤلف، التي يراها جسيمة بالقرءة، والآن بعد مرور مائة سنة عن الثلاثين عاما على صدور هذا الكتاب نرى ان قائمة الكتب في هذا الحقل يمكن ان تزيد اصصاعا ما اقترحه المؤلف هنا "المترجم"

" بلاغة المتحليل السردى Rhetoric of fiction " عام ١٩٦١، وقد بدأ اقتراح دافيد لودجيج David Lodge في كتابه " لغة المتحليل السردى Language of Fiction " مبتكرا للبعض، عندما قال : إن التحليل اللفظي يجب أن يمتد من الشعر إلى الرواية، ولكن هذا النقد الجديد كف منذ عقد مضى على الأقل عن أن يكون برنامجا نقديا حيا، وعندما بدأت جامعة براون نشر دوريتها " الرواية " في عام ١٩٦٧، شنت للدورية هجوما عنيفا أطلقت عليه (بحو شعرية المتحليل السردى Towards a Poetics of Fiction) وألحت على علماء الحيوان المبادرة بتسجيل أنواع منقرضة، فقد شاعت " تقليعة " في ذلك الوقت معادها أن الرواية قد ماتت ، أو في طريقها للموت، وهذا بنير سيئ.

لننحي هذه الدلالة الموحشة جانبا، فهناك قدر كبير من التنظير الخلاق والنقد حول تقنية السرد في هذا القرن، وبخاصة في الأعوام الخمسة عشرة للماضية أو أكثر، وأنا أؤكد على فكرة التقنية لعدة أسباب، أولا: الالتفات إلى التقنية هو الأساس الوحيد لهم طبيعة السرود للنثرية، لأن هذه السرود نتاج صناعي محص، إنها موصوعات من إنتاج الإنسان ذات مكان في تكنولوجيا الثقافة، ونتاج فردي بارع. في هذا الصدد تعامل بعض الدوريات المنتقلة التي تعنى بمراجعة الكتب الروايات على أنها غير صالحة للنشر، وغير بارعة، وهي مجرد بواهد للحياة، ويفترض أن للقارئ سيتطلع من خلال الألفاظ على الشخصيات المصورة والأوصاع، كما لو كان إنسانا يتلصص من خلال لوح زجاجي نظيف على جره، ولكن عالم الرواية الخارجي عالم مصطنع منشأ من خلال تقنية الراوي، ويجب أن نكون معنيين بالوسائل التي يتحقق بها هذا العالم.

ثانيا : تقنية الكاتب أولا وأخيرا هي مهارة في اللغة، وكما يقول لسودح: وسط الروائي هو اللغة، ومهما ينتج بوصفه روائيا، فإنه ينتج في اللغة ومن خلالها. إن سبب الرواية - ومهما كان ما تريد إيصاله - تحت السيطرة المباشرة لتلاعب الروائي باللغة، ومن ثم تلاعب الروائي بالعاطفة المتجددة للقارئ، ورغبته وقدرته على إدراك التقنية، وتحريره من المفاتيح اللغوية التي يودعها المؤلف في العمل، ويمكن للقارئ إدراك السمة اللسانية للتقنية الروائية عموما، لذلك يبدو من الطبيعي والمرغوب فيه إخصاص لغة السرد لعمليات التحليل اللساني ومصطلحات ثلاث مهمات النقد الأدبي. إن طبيعة هذا التطبيق تتعذر، لو أننا نظرنا إلى اللسانيات بوصفها عملية تحليل تستطيع اقتراح تفسيرات للشكل البنيوي، وليس بوصفها ابتكارا في التحليل الشكلي قادرا على تتبع المخطط العام للنص ونصيته Texture، ويحتوي اختيار الألفاظ وصروب الجمل sentence-types على الأصداء التقليدية والتداعيات التي تنتشر في مجتمع القراءة، ونستطيع البدء في تفسير البنية اللسانية للكاتب في علاقته واهتماماته بقيم هذا المجتمع الذي يكتب له، لو وظفنا لسانيات حساسة لانسجام هذا المجتمع مع اللغة (لسانيات تتعامل مع الهياكل aspects الاجتماعية والنفسية في اللغة.)

هناك سبب آخر لمقاربتنا الرواية عن طريق التقنية، ومن ثم عن طريق اللسانيات، وهو على أي حال ليس سببا أساسيا، فقد أصبحت الرواية في هذا القرن الوسيط الرئيسي للابتكارات التقنية في الأدب الأوربي والأمريكي، ويتم التعبير عامة عن هذه الابتكارات في إبداع لساني، وهذا يتكرر الأنواع الجديدة لوصف الوعي التي اكتشفها هري جيمس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ووليم فوكسر، وتذكر انتصار جويس وتكميره الخلاق للغة، ثم إعادة بنائها

في الرواية البرجوارية (يوليس ١٩٢٢) و (بقطة فيجان Finnegans Wake ١٩٣٩) مؤسسا تقاليد غنية للعب اللفظي، والتي حملها صمويل بيكيت وفلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov وجون بارت John Barth وكثير من الصور الأكثر هزالا، ومنتكر التجريب الذي مارسه جورج لويس بورجس Jorge Luis Borges مع البنية structure والمنطور perspective الذي جعله أكثر ألغة، والذي مارسه أيضا الرواية الفرنسية الجديدة، وعلى الرغم من أن التجريبية ليست بدعة في تاريخ الرواية، فإن الإصرار الشديد في كثير من الكتب الجديدة على الطبيعة اللسانية للرواية نفسها إصرار مهم، هذه التقنيات الجديدة في الرواية هي استجابة للنقد البنيوي، وبخاصة النقد المهتم باللغة الذي اختبر في فرنسا حيث تعتمد كتابة الرواية والنقد الأدبي كل منهما على الآخر اعتمادا جوهريا، وأسهمت هذه التقنية في تحديد كثير من سمات البدعة الشكلية، وسوف نناقش إحدى الروايات الجديدة (في إنجلترا) في الفصل الثالث لأنها تعد موضوعا جيدا للبحث اللساني، كما أن الحالة في فرنسا تثير اهتماما خاصا بارتباط اللسانيات بالرواية، وسوف أشير - بشكل موسع - لأفكار البنيوية للفرنسية عن اللغة وتقنية الرواية، وعلى الرغم من أن البنيوية الفرنسية ليست بنيوية لسانية، فإنها تشمل على نظرية في الاتصال، وتعد نظرية دي موسير اللغوية جزءا بارزا في خلفية البنيوية للفرنسية الشكلية جاعلة (أي النظرية) من استخدام المفاهيم اللسانية شيئا أساسيا.

النص والجملة

سوف أبسط الآن بعضاً من الأدوات اللسانية التي يستخدمها هذا الكتاب في تحليل الرواية، وبداية فإن ما سأعرضه هنا أفكار مجردة، وأنا أحتاط مقدماً للعموض المحتمل بهذا التحذير الواضح، إنني سأناقش بنية نوعين منفصلين من الوحدات: الجمل، والنصوص.

يتكون النص في حالات معينة من جملة واحدة، في الأمثال proverbs (درهم وقاية خير من قنطار علاج)، أو الأمر notices (من فضلك أغلق النور) لكننا نفكر في النص عادة على أنه مبني من سلسلة متتابعة من الجمل، إن الجمل عنصر في النص، أو وحدة unit فيه، أو أساس له، والنص مركب من الجمل في المعنى العادي لكلمة (مركب)، والعموض المحتمل ليس في هذه الفكرة وحدها، لكن في السمة feature التالية التي سأناقشها الآن: سوف يؤكد على أن بنية النص تشبه بنية الجملة (على الرغم من كونه مبني من مجموعة من الجمل) هذا يعني أن أبواب categories البنية التي نقترحها لتحليل الجمل المفردة (في اللسانيات) يمكن أن تمتد لتطبيق على البنية الأكثر اتساعاً في النصوص، وسوف نكتشف أسباب هذه الاستراتيجية بعد ذلك، إننا سنتحدث - على سبيل المثال - عن الأسماء بوصفها عناصر elements في بنية الجملة sentence-structure، والأسماء بوصفها عناصر في بنية الحكاية narrative structure، وسنتحدث عن البنية العميقة Deep structure والبنية السطحية Surface structure للجمل، وعن هاتين البنيتين في النصوص، وحيث إن البنية السطحية النصية textual surface structure تتكون من جمل، وهذه الجمل لها بنيتها السطحية والعميقة،

فالعموص confusion محتمل هـ، وأنا أمل أن تريل الرؤى المأخوذة من مقارنة بنية النص بسية الجملة هـا الغموص.

البنية العميقة والبنية السطحية

ينظر إلى الجملة في كل كتاب جديد عن النظرية لللسانية فعليا على أنها مزيج من الشكل form والمضمون content، ويتم التعبير عن ذلك في النحو التحويلي التوليدي الحديث transformational-generative grammar. هذا الأسلوب الثوري في النحو الذي ابتدعه ناعوم تشومسكي، ورأى فيه أن الجملة مزيج من البنية السطحية والبنية العميقة، أما البنية السطحية، فهي الجزء الملحوظ والمعر عنه وللظاهر في الجملة، معظم الرموز المجسدة والرموز الصوتية والمكتوبة، وبشكل أكثر تجريدا النظم syntax: نظام الكلمات وشبالجمل-word and phrase order، ولأما البنية العميقة، فهي المحتوى المجرد في الجملة: بنية المعنى المعبر عنه، إننا نختبر البنية السطحية مباشرة، أما البنية العميقة، فكتشفها من خلال عملية معقدة في فك الشفرة decoding.

إن البنية السطحية لها خواص properties مهمة في بناء الرواية وقراءتها، والخطية Linearity إحدى هذه الخواص في الجملة (بنيتها السطحية) لكنها ليست حاصية في معنى meaning هذه الجملة، والمعنى شيء مجرد، إن الخطية تتحرك من اليسار إلى اليمين في فضاء أو زمن محولة انتباه القارئ طويلا، وأحيانا تحيقه، ويمكن استخدام التتابع الخطي لاكتشاف زمن الحكي narrative time، كما في هذه الجملة من رواية هيمنجواي (وداعا للسلاح A farewell to Arms ١٩٢٩):

أحضر أحد الأطباء رينالدي، لقد دخل بسرعة، وانحنى
على السرير

، ثم قُبِّلني، لقد رأيته مرتدياً قفازات.

One of the doctors brought in Rinaldi . He came in very
fast and bent down over the bed and kissed me . I saw he
wore gloves .

كان يمكن التعبير عن هذه الحادثة بأسلوب مختلف، لكن هذا التتابع المحتار
يوصل الحركة من خلال الزمن، لاحظ كيف أن وضعية الجملة الأخيرة - بعد
التتابع الزمني الواضح - توحى بأن القفازات قد تمت رؤيتها في الجزء الأخير بعد
القبلة ، وليس قبل ذلك، عندما دخل رينالدي من الباب لأول وهلة، لا شيء يعرض
هذا النظام الرسمي chronological order، لكنه متضمن في التتابع الخطي للبيئة
السطحية، ويحاكي نظام شباجمل في الجملة التالية المأخوذة من رواية هنري
جيمس (ميدان واشنطن Washington Square) كلا من طول كتلة الرمز
(الوقفة في الحوار العيف) والتجول اللاقصدي للانتباه البصري:

يجب أن نوظد شيئاً ما، يجب أن نأخذ خطأ، لقد أعلن ذلك

ممرراً

يده من خلال شعره، ملقياً نظرة على المعدي في مرآة
ترين الفراغ بين النافذتين، ولها عند قاعدتها رف صغير مطلي
بالذهب، موضوعة عليه قطعة صغيرة من الرخام الأبيض،
مدعمة عند حوافها ببلوكة للعبة النرد مطوية معا على هيئة

جزأين من كتاب، ورقتين لامعتين محفور عليهما بحروف
مطلية بالذهب، وضاربة إلى الخضرة عنوان - تاريخ إنجلترا.

We must settle something we must take a line, he declared, passing his hand through his hair and giving a glance at the long, narrow mirror which adorned the space between the two windows, and had at its base a little gilded bracket covered by a thin slab of white marble, supporting in its turn a backgammonboard folded together in the shape of two volumes two shining folios inscribed, in greenish - gilt letters, History of England.

نحز على و عى مرة أخرى بأن العناصر هنا - الفعل action
و الوصف description - كان يمكن ترتيبهما بأسلوب مختلف، لكن بدون
الإصرار الزماني نفسه.

توصل البنية السطحية أيضا العلاقات المنطقية، إن لها طرقها في تمييز
مواضع الأهمية بين أجزاء النظام المعقد للمعاني، فهي تلتقط ما هو جديد من
المعلومات في مقابل ما هو معروف سلفا، كما أنها تدعم المعاني التي توصلها
الجملة، تأمل على سبيل المثال الطريقة التي ينشطر بها تنظيم العبارات clauses
في النظام السطحي للمعلومات المعطاة في أجزاء بارزة، أو أقل درورا من فقرة
عادية جدا في رواية جورج إليوت George Eliot (طاحونة على نهر فلوس The
Mill on the Floss ١٨٦٩) مركزة لفتباه القارئ على مشاعر ماجي توليبر
وأفعالها، ومبرزة ما هو كائن من وجهة نظر هذا الحكي الجزئي دي التفاصيل غير
المتوقعة وغير الجوهرية.

لقد كان إحباطا ثقيلا على ماجي ألا يسمح لها بالذهاب مع أبيها في العربة الخفيفة ذلت الجواد الواحد، عندما أراد أن يحضر يوم من الأكاديمية إلى المنزل، لكن الصباح كان نديا ، لقد أخبرت السيدة توليفر الفتاة الصغيرة أن تخرج بأفضل القبعات لديها، أخذت ماجي القرار للمخالف بقوة، وكان من النتائج المباشرة لهذا الاختلاف في الرأي أن ماجي - في أثناء تمشيط أمها لخصلات شعرها - قفلت فجأة من بين يدي أمها، وغطست رأسها في حوض للماء قريب منها، في قرار انتقامي يعني أنه لا توجد فرصة أخرى في ذلك اليوم لتمشيط شعرها.

It was a heavy disappointment to Maggie that she was not allowed to go with her father in the gig when he went to fetch Tom home from the academy, but the morning was too wet, Mrs Tulliver said, for a little girl to go out in her best bonnet. Maggie took the opposite view very strongly, and it was a direct consequence of this difference of opinion that when her mother was in the act of brushing out the reluctant black crop, Maggie suddenly rushed out from under her hands and dipped her head in a basin of water standing near - in the vindictive determination that there should be no more chance of curls that day.

نجح للنظم في أن يبرز foreground كلا من قوة مشاعر ماجي وعسف فعلها، وأن يخفي background أسباب ذلك وبنائجه، كانت هناك عبارتان حاسمتان تحولتا إلى شجملتين اسميتين مؤثرتين يمكن أن تستقرا في الانتباه ممسكتين بالأوصاف النظمية. إحباط ثقيل في بداية الجملة الأولى، وقرار انتقامي بعد علامة الترقيم () في مقابل النسخة غير المحولة الأقل تشددا " ماجي كانت

محطة / منقمة / مصممة " وإضافة إلى هذا البرور الموصفي أبررت الألفاظ الصائنة متعددة المقاطع polysyllables أيضا أهمية المعاني التي تقوم بتوصيلها (تعدد المقاطع شيء مجسد بالطبع، إنه سمة محصنة للننية السطحية) إن التعبير عن سبب إحباط ماجي يتصاعل في عبارتين تابعتين، أما بالنسبة للباقي ، فتحكر ماجي الأفعال المتعدية و اللارمة active, finite verb في المواضع البارزة، إن عبارة " أحبرت السيدة توليعر " محصورة بين قوسين، واصعة فعل الإحبار بعد ذلك في مكان مهم، حتى لو كان ما قالت له ليس مؤثرا، وعلى النقيض من ذلك هناك المباشرة النشطة للعبارة الأولى في الجملة التالية " أحدث ماجي القرار المخالف " وواقعيا فإن كلمة " آخذة " في عبارة " آخذة للقرار للمخالف " ليست فعلا، لكن نمط التتبع (فاعل - فعل - مفعول / subject - verb - object) يعيل إلى عده فعلا، وهناك يتم إثبات تصميمات الننية السطحية بواسطة الأفعال الملاحظة المتعدية المحدودة " انفلنت ماجي فجأة " " أغطست رأسها في حوض للماء " ، وتشير الآلية التركيبية لمركز هذه الجملة القارئ مقدما إلى أن هذه النوى الدلالية الرئيسية سوف تأتي بعد ذلك " به تتابع مباشر ... أن " معلنة أن العبارة الرئيسية سوف تأتي " عندما كانت أمها ... " مشيرة بوضوح إلى التشوق إلى المعنى الرئيسي لأكثر من عبارة إبتاعية subordinate clause، وتقود النية التركيبية للقارئ بواسطة هذه الابتكارات في نفايا المراكز الدلالية للنثر مؤكدة عليها، ومنقصة منها على نحو ملائم.

على النقيض من ذلك، تأمل كيف تحجب الجملة التالية من رواية (السعراء The Ambassadors ١٩٠٣) علاقات القارئ بالمنطق تقريبا، وبالدلالة significance للمقارنة بين الظواهر المختلفة لما قد قيل:

إن ما أتى إليه كضربة مستقيمة تشبه لعبة متقنة لم
يستطع إمساكها ببراعة هو الهواء في شخص صديقه الذي
رآه واختاره، هواء الامتلاك المنجز لهذه القدرات المبهمة،
والكميات التي تمثلت له مجتمعة كالتزاع مميز من بين فرص
محظوظة.

What had come as straight to him as a ball in a wellplayed
game – and caught moreover not less neatly – was just the
air, in the person of his friend, of having seen and chosen,
the air of achieved possession of those vague qualities and
quantities that collectively figured to him as the advantage
snatched from lucky chances.

نتواصل هنا بعض العمليات المعقدة في المعنى (اقرأ صفحات ١٧٣ –
١٧٩) يتم اختيار أشكال التعبير modes of expression هنا كما في الفقرات
الأخرى (يوعى أو يدون وعي) كي تمارس تأثيرات جوهرية ومتنوعة على
تجربة القارئ، وهو يحاول/ تحاول فك شفرتها decoding مسترجعا للمعنى من
سببه التعبيرية، واحتصارا، هناك تأثير مباشر لبنية السطح التركيبية على نشاط
القراءة، إنها يمكن أن تعوق القارئ، وهو يتقدم من اليسار إلى اليمين خلال النص،
أو تعجل تقدمه بيسر، أو تتناوب هذه للتأثيرات، مرقمة النص، موجهة لانتباه القارئ
أكثر لبعض أجزاء المعنى أكثر من غيرها، وتسبب الاتجاهات الملحوظة لإعادة
بعض الأنماط التركيبية (الجمال القصيرة أو الطويلة، الجمال ذات العبارات
النسقية coordinated، أو العبارات التابعة، الجمال الصعري verb-less
sentences .. إلخ) تسبب اختلافات في الانطباعات الأسلوبية، لذلك نطلق على لغة
الكاتب أنها (مصقولة) أو (مساية) أو (معقدة) أو (غير متربطة) أو (مملّة)
وغير ذلك

إن تأثير البنية السطحية على إدراك القارئ للوجوه البلاغية للنص أكثر أهمية من هذه الانطباعات العيرائية، هذا يعني أن طريقة التعبير - كالمحتوى المعبر عنه - تسمح للقارئ أن ينشئ صورة لمؤلف النص، أو بمعنى آخر ليس المؤلف نفسه، لكن صورة الحالة المزاجية التي يحلقها في هذا العمل، إننا نكون واعين بالمؤلف الضمني في حالة الأعمال الروائية في تمكنه من اللغة، متبنين مواقف من التقاليد الأسية والأيدولوجية التي ألف الكتاب في ظلها، ومن محتوى الكتاب (الأفكار ، الشخصيات ، الحاكي) وفيما يتعلق بالمقروء، فإن السمة feature المعقدة للغة tone ، وجهة النظر point of view التي يستطيع القارئ المجرب الذي يألف الأعراف التي كتبت في ظلها الرواية أن يدركها هي موضوع الفصل الرابع من هذا الكتاب، وبلغة النظرية اللسانية التي تُوظف هنا، نتحكم العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في سمات اللغة والأسلوب، ولنا اعتقاد أنه سيتم إدراك أن التمييز بين هذين المستويين من البنية هو نسخة من اعتقاد مفاده أنه تتاح في الاتصال اللساني أساليب مختلفة (بنية سطحية) لقول الشيء نفسه (بنية عميقة)، ويمكن استخلاص هذه الأطروحة من الأسلوبية التقليدية كما يمكن استخلاصها من اللسانيات المعاصرة.

إعادة الصياغة والغموض Paraphrase and ambiguity

تلجأ الإشارات للنمونية على وجود مستويين من اللغة إلى حالات من إعادة الصياغة (أو للتكرار synonymy) والغموض، وهذا للمستويان هما: مستوى تحتي من البنية الدلالية semantic structure، إضافة إلى مستوى سطحي ملحوظ، هناك جمل تبدو ظاهرياً غير متشابهة، على الرغم من أنها تعني الشيء نفسه

(مترادفة)، إذن فهي تحتوي على البنية العميقة نفسها، وتبعاً لذلك لا يوجد تطابق تام بين المعنى والشكل، فالمعنى ثابت، بينما الشكل أو للبنية السطحية متشعبة:
كسر جون للنافذة.

John broke the window

النافذة كسرت بواسطة جون .

The window was broken by John.

يحمل جون في كل من الجملتين السابقتين العلاقة الدلالية نفسها بالفعل (يكسر)، أي أنه فاعل agent لهذا الفعل، وبالمثل تحمل كلمة (النافذة) العلاقة نفسها بالفعل، أي أنها المفعول به object، كذلك يحمل جون العلاقة السببية نفسها بـ (النافذة)، وكذلك يصلنا الخبر proposition نفسه، أو المستوى الإدراكي نفسه من كلا الجملتين، غير ذلك تختلف الجملتان جوهرياً في البنية السطحية، هناك مثلاً اختلافات صريحة (حضور أو غياب "N" في الفعل يكسر، حضور أو غياب " بواسطة ") وهي سمات محضة للبنية السطحية ، لا تسهم بشيء في المعنى كما أحده، فالمعنى الإدراكي أو الخبري كامن في البنية العميقة، ولكي نقول إن البنية السطحية ليست لها وظيفة دلالية semantic function، يستلزم ألا تكون لها أية وظيفة تواصلية communicative function على الإطلاق، لكن لها أهمية عظمى في التحليل الأسلوبي والبلاغي كما سوف نرى، إنها لاختيارات الكاتب الدقيقة للبنية السطحية من بين عدة بدائل ممكنة للتعبير عن بنيته العميقة المقصودة التي تتحكم في الإيحاءات connotations أو الأصداء التي تشير إلى ما سبق، وتُظهر السيات السطحية المتنوعة اختلافات أساسية في الانطباع الذي يتركه النص على القارئ، وعلى إحساسه بدعم المؤلف، وعلى إيقاع النص، وعلى مدى انتسابه

إلى النصوص الأخرى، وفوق كل ذلك على انطباع القارئ عن مكانة النص، ومكانة مؤلفه بين أنماط التفكير الثقافي.

إن نقيض " إعادة الصياغة "، ونقيض " العموص " يظهران الحاجة أيضا إلى اقتراح مستوى تحتي منفصل للبنية الدلالية متصل مباشرة بالبنية السطحية، والمثال الجيد على ذلك - ولو أنه الآن أصبح مبتذلا، هو:

ركوب الطائرات يمكن أن يكون خطيرا.

Flying planes can be dangerous.

يمكن تفسير هذا المثال بطريقتين: الأولى من الخطورة لأي شخص أن يطير بطائرة، والثانية أن الطائرات التي تطير (أو في حالة طيران) يمكن أن تكون خطرا. إن البنية الدلالية للمعنى الأول تشتمل على خبر (x فاعل يطير بطائرة) بينما تشير البنية الدلالية للمعنى الثاني إلى أن (الطائرات هي " فاعل " تطير)^١. لا يمكن الاستدلال على هذه الازدواجية في المعنى من الملاحظة المجردة لسطح الجملة المفرد بالقياس إلى فردية المعنى في الأسطح المزدوجة للجمال المترادفة، (يعرف المتكلم الإنجليزي بالطبع قواعد الربط بين البنى السطحية والبنى التحتية، وهو يستطيع استرجاع المعاني، عندما تكون هناك جملة غامضة موجودة في النص، على الرغم من البنى السطحية للمنتوية، وغير الموحية.)

١ - تحمل كلمة Flying هنا معنيين الأول هو معنى الركوب والثاني معنى الطيران، والنقاش هنا يدور حول هذه الكلمة

عناصر البنية العميقة

السؤال عن المصطلحات والمفاهيم التي يجب أن تستخدم لوصف عناصر البنية العميقة سؤال معقد ومثير للجدل، وأنا لا أمل أكثر من تمحيص بعض المبادئ في هذا الصدد.

أكثر الجوانب أهمية في البنية العميقة من وجهة نظرنا هي "الخير" و"الصيغة modality".

فالعناصر الإخبارية في البنية العميقة للجملة تحيل إلى ظاهرة أو فكرة خارج اللغة، وتنسب إليها بعض السمات، مثل:

- الكلب يبح

The dog barks.

يحتار هذا المثال صربا من خبرتنا خارج اللغة، ويشير إليها (الكلب)، وينسب إليها فعلا (النباح)، وتشكل العلاقة بين الاسم والمسند predicate الهيكل الدلالي للخبر، مثل هذه العلاقات -- هنا "فعل / فاعل" -- لها أهمية قصوى في علم الدلالة، وفي التحليل الحكائي، ولدي المزيد مما يمكن قوله عنهما بعد ذلك أما الصيغة فتغطي كل سمات الخطاب التي تتعلق باتجاه المتكلم أو الكاتب إلى قيم المحتوى الخبري للمطوق، أو إحالته على هذه القيم، أو قابلية هذا المحتوى للتطبيق، ومن ثم تتعلق بالشخص الذي يوجه إليه الفعل الكلامي speech act، وبهذا تصح الحملة السابقة حالة نموذجية للعموص، فمن الممكن للمتكلم أن ينطقها لأداء performance أحد الأفعال الكلامية المميزة التالية.

أ - لادعاء أنها سمة مميزة لكل الكلاب (الكلب من الحيوانات آكلة اللحوم).

- ب - لتقرير أن كلبا ما - كحقيقة عامة - عرف عنه عادة اللباح. (كلاب الروفر
تتبع في السادسة مساء كل يوم.)
- ج - لوصف الفعل المستمر للنباح - كحالة حكي (اللص يقترب من النافذة ،
الكلب ينبح ، اللص يجعل ويجري هاربا.)

وتشتمل الأشكال المناقضة للصيغة، والأكثر يسرا في الإدراك على:

السؤال question (هل الكلب ينبح؟) وعلى التأكيد assertion (الكلب نبح
فعلا.) والأمر command (ابح، أيها الكلب الحقيير.) والنفي negation
(الكلب لا ينبح.) هذه هي كل الأفعال الكلامية المختلفة التي تتصل بالصيغ
المتوعدة للحبر نفسه، وهي تختلف بوضوح في اتجاه المتكلم ناحية مادته و / أو
علاقته بمحاوره، وتتصل الصيغة مباشرة بوجهة النظر في الرواية (اقرأ الفصل
الرابع.)

إن تحليل الجزء الإخباري في البنية العميقة له أهمية كبيرة، فهو قلب
المحتوى الإدراكي الذي يبنى عليه المعنى الكلي، والنواة الدلالية للحبر هي المسند،
وتترك غالبا كعمل، أو كصفة adjective في البنية السطحية: (يكسر، يعلق،
يتساق، يتكلم، يضحك، يعتقد، يتسع، طويل، حزين، واسع، نائم، ضوضاء، مريع ..
الخ) وتتفق المسندات مع عدد من الأنماط الأساسية التي يبدو أنها تنطبق على
بعض من المعينات الأساسية للأساليب التي تترك بها الكائنات البشرية السمات:
الفعل والتغير في العالم الظاهري، فبعضها أفعال (يتساق، يجري، يضحك، يصيح)
وبعضها حالات states (يعتقد، يسمع، يعرف، طويل، حزين، واسع) وبعضها
تغيرات من الحالة changes of state (يكسر، يعلق، يتسع).

من المحتمل أن يكون هذا التصنيف الدلالي مستقيا عن ضروب categories متأصلة في الإدراك البشري الأساسي، وبهذا يمكن أن يكون عالميا، وربما تكون قد لاحظت أن الأفعال والتعابير في الحالة يتم التعبير عنها بوصفها أفعالا في البنية السطحية للغة الإنجليزية، ويُعبر عن الحالات بوصفها صفات، وهناك اتجاه أحادي في إدراك بعض المسندات التقريرية مثل (يعرف، يسمع، يرى، يحزن) على أنها أفعال، وتنشأ الكلمات الاسمية Nominals في البنية السطحية غالبا عن المسندات، إنها تلعب نطاقا من المسندات التحتية للأنماط الدلالية المختلفة (الأحوال: حالة، الاستقلال. تعبر في الحالة، التصريح: فعل) علاوة على ذلك يعد هذا مثالا آخر على انحراف التقاليد التي تسبب عدم التلاؤم بين البنى السطحية والبنى العميقة، إن الأسماء في البنية السطحية - وهي الأسماء التي تثير إichاعات عن مفهوم نمط * الشيء * - تحيد القوة الفعلية للمسند التحتي، وتتحول الأنشطة إلى موضوعات في طريقها من البنية العميقة إلى البنية السطحية.

وقد أطلقت على المسند مصطلح (البوابة للدلالية) للخبر، أما الخبر فيكتمل عن طريق ربط اسم أو أسماء بالمسند، فإذا نقل المسند حادثة أو قرر أمورا، فإن الأسماء الملازمة له سوف تحدد المشاركين participants في هذه الحادثة - أو الموضوعات في هذه الحالة، و هذا يوجد تعالقان correlations يثيران اهتماما بين المسندات والأسماء.

التعالق الأول هو أن اختيار المسند يحدد عدد الأسماء التي يمكن اختيارها لتصاحب هذا المسند، وربما يحتاج المسند إلى اسم واحد، أو أكثر من اسم ليكمل معاه، فالمسند التقريري يحتاج إلى واحد، أي اسم المفعول به في هذه الحالة (بيتر

طويل، رجل حزين) وبالمثل¹ تحتاج للمسندات الفعلية إلى اسم واحد يشير إلى مشارك شيط (الأطفال رقصوا، طائر مغرد) ويتناول التعبير في المسندات التقريرية اسما واحدا مصاحبا (كسرت النافذة) أو ثلاثة أسماء (كسر جون النافذة بالحجر.)

للتعاليق الثاني بين المسندات والأسماء يختص بتحديد أي أنماط الأسماء أكثر ملائمة لأنماط السند، فالأسماء في البنية العميقة تؤدي أدوارا roles مختلفة (أو إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تقليدية تكون في حالات مختلفة.) وعندما ندرس معاني الأسماء في الجمل البسيطة (ذات المسند الواحد) التي تحتوي على عدة أسماء مثل (كسر جون النافذة بالحجر) نستكشف أن الأسماء المختلفة تؤدي أدوارا متمايزة في علاقتها بالمسند، وسوف نجد عن طريق الفحص الإصفاي أن هذه الأدوار قليلة في مجموعها، وتبرز بانتظام في الجمل الأخرى أيضا (جون هو المحرض النشط على الفعل) ويمكن أن نطلق على دوره أنه (الفاعل) كذلك الأطفال والطائر أيضا فاعلون، لكن (بيتر ورجل) ليسا فاعلين. فلم يتجرا أي حدث، وكذلك (النافذة) في الجمل السابقة، ويمكن إطلاق مصطلح (مفعول به) على (النافذة) لكنه ليس (المفعول به) في البنية السطحية كما يقول به النحو التقليدي: الاسم nominal الذي يتبع الفعل في كثير من الجمل الانجليزية، لكنه (المفعول به) دلالة، أو دورا في البنية العميقة الذي يتسبب فعل جون أن يصل به إلى حالة الكسر، ويمكن للمفعول به الدلالي (للعميق) أن يتجلى في أوصاف تركيبية مختلفة (السطح) سابقا للفعل (النافذة لكسرت، الكتاب سقط) ويمكن أن

1 - في هذه الأمثلة والأمثلة التالية اخترت قصدا تعبيرات ذات تنوعات في البنية السطحية لإظهار خلاف التحويلات الممكنة في البنى الاختيارية. كل من هذين المثالين " يتكون من مسند حالة + اسم " في بنى العميقة نكر يمكن تحويله إلى " اسم + فعل الكيوية + صفة " و " صفة + اسم " على التوالي في التركيب السطحي

نطلق مصطلح (مفعول به) على (بيتر ، رجل) في جملة (بيتر طويل ، رجل حزين) لتمييز المفعول بهم objects الذين يحملون سمات properties إضافية مسندة لهم (رجل طويل)، عن الواقع عليهم الفعل experiencers الذين يشير للمسند فيهم إلى حالة عقلية state of mind (رجل حزين) أو حالة حسية (إصبع قلمي يبصر) أو المفعول بهم patients الأحياء الذين يتم فعل شيء من أجلهم (لقد تم دفعه ، قاوم بيل جيمس) وعن المنتفعين beneficiaries (ماري) في جملة " أرسلت رهورا إلى ماري) وهكذا.

وسوف يتم تقديم الأدوات الأخرى للأسماء مثل أن تكون (آلةinstrument: للحجر في " جملة " كسر جوف النافذة بالحجر) وتكون مكانا location (ربما هلسكي) عندما يكون ذلك ضروريا. إن الرقم الكلي ما يزال صغيرا نوعا ما، وفي هذه اللحظة فإن إدراك المبادئ هو الشيء الأكثر أهمية، وليس إقامة نظام متكامل.

المعنى ورؤية العالم Meaning and world-view

هناك عديد من أشكال المعنى مستهمل هنا، أشكال ربما تكون للسمات التي تميز الكلمات المفردة عن بعضها الآخر كما يفعل المعجم، وهي أشكال جديدة بالملاحظة فيها: (القط) عن (الكلب)، (النافذة) عن (الحجر) .. الخ، وسوف يظهر بعض من هذه العوامل في الفصول التالية (على سبيل المثال: راجع الحديث عن السمات للدلالة في ص ٦٣ - ٧٤) وسوف أركز على بعض العناصر المجردة التي هي أكثر قوة في المعنى، وهنا نستعيد بعضا من المصطلحات المستخدمة (الفعل، الحالة، تغير الحالة، الفاعل، المفعول به object، المفعول

به patient ، آلة، المحلية) وكما أعتقد، فإن هذه العنات الدلالية تقترب من البنى التي يوظفها - بوصفنا كائنات بشرية - كي نجعل لهذا العالم الذي نعيش فيه معنى: على الأقل الكائنات البشرية التي نعيش داخل الثقافة الأوروبية، أو المتأثرة بها، والتي أتحدث عن أدبها الروائي، ربما ننظر للثقافات الأخرى إلى العالم بطرق مختلفة، وبخاصة الثقافات التي تختلف بنية لغاتها عن الإنجليزية والفرنسية والروسية واللاتينية .. الخ، وعلى أي حال، فأنا وأقراني نعيش في عالم نمثله لأنفسنا على أنه حار لعدد وافر من الأشياء المنفصلة الواقعة على نقاط قابلة للتمائل في الفضاء والزمان، بعض من هذه الموجودات قادر على استهلال الأفعال وتغييرها بالدافع الإرادي، أو غير الإرادي، بينما يعتقد بعضها الآخر هذه القدرة على الاستجابة. هذه القدرة على دفع العالم إلى التعبير الحيوي ضد المتبدل هي إحدى تميزاتنا المفهومية الأساسية، ونظهر تقديرنا لهذه الثنائية بالقلق المنتامي تجاه الظواهر التي تتصرف على الحدود: الرعد، الطاقة الكهربائية، الأشباح، الآلهة، بالطبع فإن الأفكار السابقة تعتمد على تمييز مسبوق يشعر أنه من الطبيعي أن يحدث بين الأشياء من ناحية والمسامت من ناحية أخرى؛ بين سمات مثل الحركة أو التغير في مقابل الثبات، إننا نستطيع تمييز للمجرد من المجرد، والمتعارض من المتكافئ، وغير ذلك. كل هذه التميزات الإدراكية أو المنطقية يعبر عنها في البنية العميقة للجمل، وكل ذلك يتشكل في أساليبنا في التفكير في السيرة الروائية.

وعامة هناك تناغم عال في الحديث عن رؤية العالم والحديث عن الصيغ الفردية أو الاجتماعية أو الروائية في عرص الحقيقة، أي ما يبدو أنه أكثر الأفكار التحليلية الطبيعية في الحديث عن البنية العميقة للجمل، إن اللعبة والعرض الداخلي للحقيقة الخارجية مترابطان جوهرياً، ويمكن أن نلاحظ ذلك دور الدخول في

معصلة (الدجاجة - الببسة) وأيهما جاء أولاً، إن الربط بين اللغة ورؤية العالم، وتيسر ذلك من خلال اللسانيات، والربط بين النظرية والمنهج الوصفي لمعالجة هذا الربط، هذا الأمر قد أتيح له قدر من التصميمات الجديرة بالملاحظة في دراسة الرواية، ويمكن الإشارة باختصار إلى ثلاثة من العناصر التي سيتم تطويرها في هذا الكتاب:

- أ - يمكن أن تتشابه الشخصيات والحوادث في الرواية مع أنماط المسند predicate-types وأنماط الاسم noun-types.
- ب - يمكن أن يدل اختيار الكاتب، أو تجنبه لأنماط معينة من البنية العميقة على اتجاهات إدراكية معينة.
- ج - قد يحول الكتب بنيته العميقة إلى بنية سطحية تعدل transform من إدراكنا للمعنى الإخباري للنص: الأفعال يمكن أن تتلاشى، وقد تسبب الحادثة السكون للمكان، ويمكن للمفعول به أن يتخذ فعلاً إنسانياً شبيهاً بقوى الإنسان وإرادته.

التحويلات transformations

أحدث اكتشاف مفهوم التحويلية منذ عشرين سنة مضت ثورة في النظرية اللسانية، وقد استطاع ناعوم تشومسكي Noam Chomsky - عن طريق تعديل فكرة أستاذه ريلنج هاريس Zellig Harris - أن يطور اكتشافاً تحليلياً زاد من قوة النحو على شرح بنية الجملة ، وفوق كل ذلك زاد من قوته على شرح هيكل اللغة، وتعد فكرة التحويلية أساساً فكرة بسيطة، لكن تطبيقها معقد وتكتيكي، لقد أصبحت

التحويلية موضوعا للجدل وإعادة التحديد طوال سنوات، في الوقت الذي طلت فيه مقبولة على أنها تقنية مركزية للوصف التركيبي.

لا أستطيع في هذا السياق إلا أن أصف التحويلية في مصطلحات شديدة الشبوع، وهي مصطلحات لن ترضي المتخصصين إلا بصعوبة، لذلك أنصح القراء بواحد من كتب المداخل في النحو التحويلي التي سيشار إليها في نهاية الكتاب، وقراءة كتاب تشومسكي الأول (البنيات التركيبية syntactic structures) لو كان ذلك ممكنا، فهو كتاب يدخل في تفاصيل أمثلته بعناية شديدة.

يمكن التفكير في التحويلية من خلال عدة أساليب مختلفة، وسوف أشير إلى أسلوبين اثنين منها قريبين من التحديد التقني، وهناك أساليب أخرى استعارية نوعا ما، ومستعملة، وغير صارة لو استخدمت بقدر من الحذر، وهي ذات قيمة في النقد العملي.

الأسلوب الأول هو أن التحويلية تحدد للعلاقة بين النسي العميقة (الدلالة) والنسي السطحية (التركيب) في أية جملة، وتعد حزمة المعاني التي تحتوي على (المسند - الاسم - الصيغة predicate - noun - modality) ذات كيبوية مجردة مميزة تماما عن التابع المنتظم للرموز، أو السمات المكتوبة أساسا، أو الأصوات التي تستخدم للتعبير عنها. إن التحويلية عمليات شكلية تحول المعنى المجرد إلى بنية سطحية بواسطة سلسلة منتظمة من التغيرات البنيوية، على سبيل المثال، افترض أن لدينا إخبارية بسيطة (فعل - فاعل) حيث الفعل هو (يجري) والفاعل هو (جون) في الإنجليزية يأتي الفاعل على يسار الفعل عندما تحتوي الجملة على اسم واحد، وتودع التحويلية (الفاعل) هنا في هذه الصيغة:

الفعل ، الفاعل ← الفاعل + الفعل

Action, agent

agent + action

وهكذا تمهد التحويلات الأخرى أساس النظام الرمكاني spatio-temporal order: (جون) يسبق الفعل (يجري) وتضمن التحويلات الأخرى إدراك البنية في شكلها النهائي (جون يجري) متصمة - على سبيل المثال - عمليات لصمان أنه لا توجد أدوات تعريف تسبق الاسم proper noun (جون) لإدراك الرمز المصارع كإلحاق (s -) بالفعل، ولصمان أن (s -) تنطق (z) وليس (s)، وسوف تكون هذه العمليات التي تعدي البنية، وتعيد تنظيمها أكثر تعقيدا بشكل متطرق، كلما كانت المعاني التي تعبر عنها أكثر تعقيدا أبصا، وسوف أعتمد على قرائي في دراسة مزيد من الأمثلة الممنعة في المصادر الأساسية، واستيعابها وتعد التحويلية في التوصيف السابق قواعد إبراكبة، قواعد لاشتقاق السيات السطحية - السيات الرمكائية - من المعاني المحددة الكاملة، والأسلوب الآخر هو رؤيتها على أنها قواعد لربط الجمل بعضها بعض، على سبيل المثال يلاحظ الحويون التحويليون دائما أن جملي المني للمعلوم والمني للمجهول ترتبط إحدهما بالأخرى (كسر جون النافذة) (النافذة كسرت بواسطة جون) ويتحقق الارتباط القوي في أنه إذا كانت إحدى الحملتين حقيقية، فلا بد أن تكون الأخرى كذلك، وهذه الحقيقة تحتاج إلى بعض الشرح اللساني، فالجملتان تحويلان نفس المصموم الإخباري، ونفس المسند، ونفس الوطائف الاسمية .

تغير الحالة / المفعول به / الفاعل

Change-of-state, object, agent

وتشتق إحدى سلاسل التحويلية المني للمجهول بوضع (المفعول به) على يسار للفعل، وصيغة الفاعل (بواسطة جون) على يمينه، وتنظيم الصيغة الصرفية morphology الصحيحة للفعل، والفاعل المساعد auxiliary في المبني للمجهول.

إن مجموعة البدائل في التحويلية تصع الأسماء في النهايات العكسية للجملة، ويحتف حرف الجر (BY) الذي هو سمة طبيعية لحالة الفاعل في اللغة الإنجليزية، وهكذا يوجد لدينا شكل فعلي (كسر جوب النافذة)، والعلاقة بين الجملتين يمكن التعبير عنها مثل التعبير عن العلاقة بين مجموعتين من القواعد التحويلية لإدراك بنية دلالية واحدة بأسلوبين مختلفين.

ويمكن معالجة العلاقات بين أنواع أخرى من البنيات الجمالية بنفس الأسلوب على سبيل المثال، يملك كثير من الجمل التي تحتوي على صفات أجراء متعارضة تحتوي على عبارات صلة:

أ - الضيف الجائع أكل كل الزيتون.

A- The hungry guest ate all the olives.

ب - الضيف الذي كان جائعا أكل كل الزيتون.

B- The guest, who was hungry, ate all the olives.

يمكن للوصف التحويلي أن يعالج هذه العلاقة بإعطاء كلا الجملتين تتابعا شائعا من القواعد الاشتقاقية حتى درجة معينة: مثلا اشتقاق (أ) في سلسلة من الخطوات التي تستطيع اشتقاق (ب) (كل منهما يملك نفس البنية العميقة التي تعمل فيها التحويلية، لأن كلا منهما له المعنى نفسه) بعد ذلك تحنزل عبارة للصلة relative clause إلى صفة (جائع) وأحيرا يعاد وضع الصفة قبل الاسم (ضيف) (التاريخ التحويلي لهذا الروح من البنيات قد فصل في كل الكتب الأساسية.)

التحويلات والمنظور perspective

ترتبط القوالب patterns الإدراكية التي ناقشناها قبل ذلك باللغة في مستوى البنية العميقة، لكنها تعرض للفارئ من خلال مستوى البنية السطحية، وكما رأينا، يعد التركيب السطحي مجرد تعبير غير مباشر عن التنظيم الدلالي التحتي، ومن أجل تنظيم شكل بيته اللسانية يتمتع الكاتب باحتيارات متسعة في أساليب التعبير، وتؤثر الاختيارات التي يصنعها بقوة على منظور المعنى بتوجيه انتباهنا إلى المحتوى، وإلى سبة العالم المرسوم في الرواية بطريقة أو بأخرى.

مرة أخرى تأمل جملتي للمسي للمعلوم ، والمبني للمجهول:

أ كسر حور النافذة.

ب - النافذة كسرت بواسطة جون.

هاتان الجملتان هما إدراكا تحويليان مميزان لنفس البنية الدلالية، وهما أساس دلالي يشير إلى الحادثة نفسها، أما تصميمات كل من الوصفين فمختلفة ، ففي الجملة الأولى يتم التركيز على جون، وعلى فعل الكسر، أما الجملة الثانية ، فيستمر التأكيد فيها على النافذة، وتغير حالتها، والفاعل يلي ذلك في الأهمية، (ب) نفترض أننا نتحدث عن جون، وأما نريد أن نقول شيئاً جديداً عنه، في حين أن (ج) منطوق معروف للنافذة، بينما المعلومة التي نخبرنا أن جون هو الذي كسرها جديدة. إن التحويل للمبني للمجهول يسمح بإسقاط انتباهنا عن الفاعل كلية (ج) "النافذة كسرت " سبب يتضمن - معهوميا - أنه ليس من المعقول القول إن (النافذة

1- " الاختيار " و " التفصيل " ليس بالضرورة مركب ، فإتشاء الكاتب يمكن أن يصل أنماط تفكيره دون أن يقصد فعل ذلك

كسرت ، لكنها لم تكسر بواسطة أي شيء) لكن للكاتب يمكن أن يستعمل الاختيار كي يعطي انطبعا عن عالم تحدث فيه الحوادث دون سبب ظاهر ، أو عالم يصعب فيه تأثير الإرادة الإنسانية على الأشياء ، وليس للإشارة إلى الفاعل ، وعلى العكس من ذلك يمكن أن يؤكد استخدام الإرادة في الفعل استخدام التحويلية التي تحتفظ بالتعبير المباشر لبنية المبني للمعلوم ، كما رأينا في فقرة (اندفعت مساجي فجأة ، وغطست رأسها في حوض للماء .)

وتمدنا فقرة من رواية (طاحونة فوق نهر طوس) بأمثلة أخرى عن أهمية المنظور في التحويلية ، فأسماء (خيبة الأمل ، والعزم) هي تحويلات للمسندين - لقد كان من الممكن لجورج إليوت أن تكتب " ماجي قد أصيبت بحبية أمل ، ماجي قد عزمت . " ويطلق على عملية التحويل التي تشيع في اللغات الأوربية اسم (التحويل إلى اسم nominalization) وسوف يلتقي في دراستنا للوصفية بهذه التحويلية التي هي مسند البنية العميقة كاسمية البنية السطحية. إن هذه التحويلية لديها احتمالية أسلوبية مرنة مقدمة عددا من التحريفات للمعنى المصمر ، وفي حالتها الحاصرة يكون للتأثير في تشيئ مشاعر ماجي ، أو تجسيدها لمنحها حصورا مجسما لجعلها في مقدمة تجربة القارئ كما هي في مقدمة تجربة ماجي ، مثل الموضوع الذي يبرر نفسه في مقدمة اللوحة ، والآن فإن المشاعر ليست موصوعات بالطبع (هي حالات بالتعبير للساني) وعندما تريد الروائية الإشارة إليها في تركيبات مصاحبة للموصوعات ، فإنها توجه رؤيتنا لهذا الجره من العالم المرك في الرواية بأسلوب شديد الخصوصية ، هذا التأثير للتحويل إلى اسم على إعادة توجيه الإدراك ، يضاف إلى أهمية بنيته السطحية المجردة في إنتاج كلمات طويلة مثل (حبة الأمل) التي تبرز في حلال للبنية المقطعية الثقيلة ، ومن ثم تتميز عنها

كما لاحظنا من قبل، وعندما يناقش المعنى والنية في الروايات، فمن الممكن أن يكون البعد التحويلي واحدا من العناصر التي تستحق أن يعطى لها انتباهها شديدا، ووسيلتنا الوحيدة للاقترب من المعاني الكامنة للنصوص تكون عن طريق نظم وأشكال واختيارات الكلمات التي يواجهها في السطح، هذا يعني أننا نحتبر المعنى عن طريق الشكل فقط بواسطة إدراك القواعد التحويلية التي توظفها النصوص، إن المعنى يأتي إلينا عن طريق الشكل الذي يُعبر عنه من خلاله.

وهذه هي " تيمة theme " الفصل الرابع الرئيسي عدي الذي أظهر فيه كيف يُشرح محتوى العمل القصصي من خلال الأعراف التعبيرية للحطاب الروائي.

امتدادات تأملية

إنني أرى أن البنية العميقة للجملة تشعر خبرتنا في فئات (فاعل، حالة، الخ) وتتلاءم هذه الفئات مع الطريقة التي نتخيل بها العالم، وتضيف التحويلية منظورا آخر لهذا التشعير، وأحيانا تعدل بشكل جذري طريقة عرض البنية الدلالية. إن الروايات - مثل الجمل - تشعير للخبرة، وهناك سبب جيد للاعتقاد أن فئاتها النسيوية الأساسية تتشابه كثيرا مع عناصر بنية الجملة.

يمكن النظر إلى الجمل المفردة على أنها (حكي مفرد)، وتسجل جملة "كسر جون النافذة" حادثة يمكن تشعيرها كالاتي: فاعل + تعير في الحالة + مفعول بنية دلالية لمحمول واحد بالإضافة إلى اسمين، ويمكن للجملة أن تستغل على أنها خلاصة، أو مختصرا لحكي أكثر طولا، أو تستغل على أنها إعادة مختصرة لقوى مركبة من المحمولات الحرة والاسمية في تتابع لعدد من الجمل، وقد أوجت إمكانية القول بإعادة الصياغة للجملة المفردة بهذا التتابع من الجمل (بص كامل)،

وهو تتابع له نفس البنية الدلالية التي للجملة المعردة. فقد لخصت جملة " قَتَلَ راسكولينكوف المرأة العجوز "فعالية الأجزاء الكثيرة الصغيرة لرواية ديستوفسكي Dostoevsky (الجريمة والعقاب) وكذلك لخصت جملة " نشأ ستيفن في ظروف أفتتته أن يحرر نفسه فنيا من خلال رفض عقيدته وأسرته ووطنه " رواية جويس Joyce (صورة الفنان ككتاب A Portrait of the Artist as a Young Man) وجملة " بعد الأهداب الكاذبة والزواج الطائش، حقق دافيد شهرته كاتباً، وحقق السعادة الزوجية " في رواية ديكنز Dickens (دافيد كوبرفيلد) وهكذا.

لاحظ أن الجمل المختصرة، وكذلك القواعد الدلالية المنتزعة منها ثلاثم بوصوح بنيات المضمون للروايات، وتعكس أيضاً للتتابع الرمزي والسببي في نظامها البنيوي من التعبيرات والعبارات، ولا تحتاج مشكلة إنجار أفضل صياغات لها أن تعوقنا. إنما نحتاج فقط إلى ملاحظة أن الحكي يمكن أن يختصر إلى خلاصة موجزة في جملة واحدة، وسبب ذلك سوف يتضح حالا : فالجمل والحكي تتساويان في كونها إنشاءات إنسانية للواقع، كما يمكن القول إن للمبادئ الإنشائية واحدة. إن للبشر على الأقل داخل للثقافة الواحدة ينظمون خبرتهم للعالم في أساليب واحدة، كما أن للقوالب التي يعتمدون عليها واحدة في القصص التي تستغرق عدة ساعات في القراءة ، وفيما يتعلق بالوحدات الدنيا للاتصال اللساني (الجمل)، فإنها ليست أقل اكتمالا في قدرتها على الحكي، وفي معيومتها — على الرغم من كونها موجزة.

لقد تقدمت نظرية وصف الجمل، كما تقدمت مناهج هذا الوصف الآن، أما نظرية الحكي وبقده، فإنها بطيئة في تقدمها، ولو كانت بنية الحكي ملائمة لبينة

للجمل، فإن نقد الرواية يمكن أن يعيد من تطبيقات المعاهيم اللسانية على الأنماط الأكثر اتساعا للبنى الروائية.

وتجعل بعض النماذج العامة مثل هذه التطبيقات جذيرة بـالقبول، روايات بيكارسكو مثل رواية هنري فيلدينج Henry Fielding (توم جونز Tom Jones ١٧٤٩)، أو رواية جون بارث John Barth (The Sot - Weed Factor ١٩٦٠) بنيتا في سلام لصيقة من محاولات الحكيم، بانة بتغير أولي في الحالة من الثبات إلى العوصى: يرجع سكوير ألورثي من لندن ليجد طفلا غير شرعي دائما في قراشه، تغير مذل في وضع حياته المستقرة حتى الآن. ترك الطفل توم جونز للمنزل عندما كبر، ولاقى سلسلة وفيرة من المخاطر التي اجتازها بنجاح، وهي مخاطر انطوت على (action verbs) (أو أنه مفعول به patient للحوادث التي يبدوها غيره)، وقد دفعته هذه الأفعال إلى بحث عبر انجلترا، وقد استطاع أن يصل بنفسه إلى حالة من التوازن مقارنة بأصله المسالم بعد ٨٠٠ صفحة من المصادمات مع النجاح المذل (لأسماء) عديد من (الأنوار). وتستبقي رواية الشطار الحديثة A modern picaresque (يوليسيس) للتابع للاحف لتغير حالة المحمولات، لكنها تصيف تساهلا في حالة المحمولات التي تتعلق بليوبولد ومولي بلوم وستيفان، وتسهب روايات فريجينيا وولف Virginia Woolf وهنري جيمس Henry James في الحالات مخضعة الحوادث، ويمكن أن نجد بسهولة قايما على الاسم في الأدب الروائي، فتلعب فاني برايس في رواية حين أوستين Jane Austen (حديقة مانسفيلد Mansfield Park ١٨١٤) دور النطلة في دور نهكمي مكرر للمتقبل، ويصبح جاتسبي Gatsby في رواية سكوت فيتزجيرالد Scott Fitzgerald (١٩٢٥) فاعلا، مناورا كبيرا في بحث عن

بهاياته الشخصية للرومانسية، لكنه ينتهي معولا به patient، ويصبح بانداروس في الطبقات المختلفة لأسطورة تروليس، وكريسيدا فاعلا غامضا، أو أداة. إنني أعتقد أن القياس البنيوي بين الجملة والنص الحكائي سوف يتضح أكثر، وقد استخدم هذا القياس أساسا في التحليل في أعمال البنيويين الفرنسيين، وبخاصة أعمال A. J. Greimas جريماس، وأعمال ترفتيار تودوروف Tzvetan Todorov، ولقد طبق رولان بارت Roland Barthes تصنيفات البنيوية اللسانية على وسائل الاتصال الأخرى، كما طبقها على (الموصلة) والعمارة، والثقافة الشعبية، وطبقها كريستيان ميتز Christian Metz كذلك على السينما، وسوف أصيب القليل عن بنية اللعبة، وبنية الحكى في الفصل التالي، ولما بقية الكتاب، وسوف نعود إلى أصل اللغة من خلال القياس بين بنية الجملة وبنية النص، كما سنعود إلى دراسة بعض التطبيقات على بنية الجمل الحالية وسممة النصوص التي تتكون منها.

الفصل الثانى

العناصر

عناصر النص في الشعرية التقليدية

يتأمل طلاب الأدب منذ عصر الكلاسيكية أجزاء الأعمال الأدبية، أو عناصرها، أو مكوناتها، وينظر إلى النصوص الأدبية على أنها أشياء مدركة بالحواس objects وحالات ومهارات هنية تشبه الحالة الموضوعية للكينونات العضوية وغير العضوية التي يمثلها عالمها، لكن عندما نعد الأعمال الأدبية أشياء، فإننا لا ندخل الكتاب الذي يحتويها أو يسجلها أوراقه وأحباره في ذلك، إن العمل نفسه شيء مجرد، أما الكتاب، فإنه مجرد وسيط مادي يجعل هذه الأعمال سهلة الوصول إلى المستهلك (لكن هناك أعمالاً اهتمت بالوسيط المادي مثل ترسترام شاندلي لستيرن Sterne's Tristram Shandy ١٧٥٩ - ١٧٦٧ " وكذلك " ثرو " لكريستين بروك رور Christine Brooke-Rose's Thru ١٩٧٥ "، وذلك من خلال بعض الألعاب الطباعية التي عدت سمة مميزة للشعر المجسد concrete poetry، وليست مميزة للرواية.)

إن العمل الأدبي شيء مجرد، ونحن نحتاج إلى نموذج model كي نعرض لسماته، نحن نحتاج إلى التفكير في عناصره بلغة الأشياء الأخرى الملائمة التي نعرفها جيداً، أو يمكن أن نتصورها بطريقة مباشرة، في هذا الصدد نحاول أن نفهم الأشياء النصية من خلال المجاز، فيمكن أن نتصور النص ~ على سبيل المثال - على أنه آلة تحوي أجزاء مختلفة، تعمل في صورة متناغمة، أو على أنه حيوان له أعضاء مميزة، كل منها يعمل بشكل مختلف عن الآخر، لكنها تتكامل في النهاية فيما بينها، أو على أنه سات فيه معالجة شبيهة لتركيباته الكيميائية الحيوية. إن المادح العضوية للبديهة الأدبية قد أصبحت شائعة منذ العصر الرومانسي.

وعودة إلى العصر اليوناني، فقد دعا أرسطو طلابه إلى تأمل العمل الأدبي كما لو كان حيوانا ذا تناسب شكلي جيد، كما أن أجراءه تتلاءم مع وطيفته في العالم، لكن عندما أراد أرسطو أن يعدد أجراء القصيدة التي اهتم بها (الدراما التراجيدية)، فإنه ترك هذا المجاز، وخطط للمودج الذي أصبح شائعا ومؤثرا في النظرية الأدبية في وقت لاحق، لقد صور الدراما على أنها نوع من العالم المصغر يعرض للمجتمع الإنساني، وأجزاء الدراما عند أرسطو هي ما يلي: الحدث، للشخصية، الأداء، المشهد، الموسيقى، الفكر، أما الأدب عند أرسطو، فهو نمط من المحاكاة، عرض للعالم، لذا فإن أجزاء العمل الأدبي لديه ثلاث العناصر الرئيسية المتنوعة التي يدركها الإنسان في ارتباطه الحسني بالعالم، الهويات المنفصلة للأشخاص، استخدامهم للغة، أفكارهم، تعاقب الحوادث والأفعال خلال الزمن، المشاهد التي ترى، والأصول التي تسمع، هذه العناصر تماثل تصنيفات الفكر والإدراك التي أشرت إليها في الفصل السابق، والتي لها قابلية للشرح الشكلي من خلال تطبيق القياس على تصنيفات بنية الجملة كما عرضتها سابقا.

لقد اقترح عدد كبير من التعديلات على مخطط أرسطو، وهساك بعض المحاولات المبدئية من خلال بعض النقاد في جامعة شيكاغو لإقامة أنظمة شكلية لعناصر الأنواع الأدبية التي لم يستطع أرسطو التعرف إليها، وهي عناصر تشمل الرواية، لكن هذه المحاولات غير مقنعة لأنها تفقد النموذج الملائم، وقد استطاعت تركيبات أرسطو أو وحداته المتشابهة أن تدلف بطريقة غير مباشرة - لكنها طبيعية - إلى طرق التعبير الشائعة في الروايات، وتبدو المصطلحات التالية لا مفر منها، كما أنها تبدو ملائمة لتحليل النصوص من خلال نموذج اللساني : اللغة (أو الأسلوب) الحبكة plot، الشخصية character، الحلفية setting، " التيمة " theme

وهناك عدد من المصطلحات النانوية الغامضة، بعضها مثل البنية structure والنسيج texture، وهي مصطلحات لها قدر من العاعلية في الكتابات النقدية، لكنها لن تستقر إلا بعد تجميع العناصر الرئيسية في إطار متناسق coherent frame، وفي الجزء التالي سوف أشير إلى مكونات الجمل، لكي نستطيع الحصول على نموذج لعناصر النصوص

عناصر النحو النصي text grammar

إن إطار الجملة الذي سوف نقس عليه يمكن عرضه كالآتي:

جملة لها بنية سطحية، تشكلها تحويلات البنية الدالية للصيغة، مكونة مركب صغيا، إضافة إلى مركب إخباري، والأخير مؤسس على مسند، يلارمه اسم، أو أكثر في أدوار مختلفة.

ويمكن بسهولة تطبيق هذا المخطط على النصوص الحكائية، فالبنية السطحية للنص (التي هي تتابع عدد من الجمل) تملك خصائص نوعية مثل البنية السطحية للجملة، ومن هذه الخصائص: التتابع، والإيقاع، والتعبيرية المكانية والرمائية غير فعاليات مختلفة: ترقيم الصفحات، الفقرات، تقسيمات الفصول والأجزاء الأخرى، الاختلافات الطباعية أيما أملى الروائي عمله، وتشتمل البنية النصية السطحية أيضا على عدد من السمات تتلزم - تقليديا - مع فكرة (الأسلوب)، وبخاصة هذه السمات التي تعتمد على إيقاع الجمل، وإيقاع تنظيمها في تتابع معين، وتشكل التحويلات البنيات النصية السطحية مثل البنيات الجمالية بعيدا عن العناصر المجردة المختارة تحت السطح.

البنية النصية السطحية: المسندات الحكائية narrative predicates والأسماء

تدعي العناصر العائصة الأقل ظهوراً في النص مثل (الحكمة و الشخصية و النيمة) نسجاً ملحوظاً مع المركبات التحتية للنسبة الدلالية العميقة للجمال، وهي عناصر يوليها النقاد اهتماماً كبيراً. ويمكن التفكير في حبكة النص الحكائي على أنها تتابع من الأفعال أو المحمولات، كل واحدة منها تؤسس حالة أو فعلاً، أو تعبر حالة في المشاركين، مثلاً حين نلخص قصة، فإننا نصنعها في التتابع التالي: ولد x / قبل $x y$ / باشر x عملاً / عانى x من مصاعب / أنقذ $y x$ / لاحظ $y x$ / سى $y x$ / y تتابع x وهكذا، ولو كان ما سبق عادياً، فلأني أعطي فقط أمثلة للمحمولات ولا أنير بحثاً متأنياً حولها، وقد اكتشف كثير من الروائيين أن أنواع الحكايات قليلة، وأن هذه الأنواع قد تم التعرّص لها كلها قبل ذلك، ومثلما يمكن احتزال الأفعال في الجمل إلى عدد محدود من الأنماط الأساسية، فإن المحمولات الحكائية يمكن أن ترتد إلى مجموعة من الأوليات الأساسية التي تحدد نطاق الممكنات الفعلية للكائنات للشريحة وللموضوعات الأخرى.

وقد طور البنويون الفرنسيون هذه النظرية التي تحتزل الحكايات الروائية ذات الاحتمالات المحدودة إلى تنظيم من الأفعال الأساسية على أساس من تحليل الحكايات الشعبية الروسية الذي قام به فلاديمير بروب VLAMIMR PROPP سنة ١٩٢٠^١، لقد عمل بروب على أساس من تقسيم الأفعال والأسماء. إلى أسماء أو (شخصياته

^١ قرر كتاب Terence Hawkes Structuralism and Semiotics ص ٦٧ - ٩٠ و ص ٩١ ٥

نروائية الدرامية (DRAMATIS PERSONAE) كما أطلق عليها هي : البطل / المرسل /
 البديل / المساعد / المانح / الشخص المبحوث عنه / البطل المزيف، ويبلغ عدد الأفعال
 في الحكايات الروسية إحدى وثلاثين وطيفة للشخصيات الروائية الدرامية مثلا:
 العياب / الاستكشاف / الخداع / الانطلاق / الاستعداد / تلقي الفعل السحري /
 المطاردة ... إلخ، ونحصر بعض هذه المحمولات الروائية - لا شك - تحليلات
 بروب لجنس الحكايات الشعبية، ويمكن تعرفها بسهولة في قائمة أخرى من
 الأجناس الأدبية مثل (الروايات البوليسية، روايات التطور العاطفي أو التربية
 العاطفية، الروايات القوطية، أدب المرأة الرومانسي، قصص الجواسيس، رحلات
 الاستكشاف ... إلخ، وكل منها له ملامحات المعيارية في المحمولات الحكائية
 والأفعال المختزنة التي تجعل الحكمة تمضي قدما ، أو تصمم خطواتها) وتستعمل
 بعض المحمولات مثل المطاردة / البحث / القتل / الأسر / الرفض / الهروب على
 نطاق واسع في الأنماط المختلفة السطحية من الحكيم، وهي محمولات يمكن التعبير
 عنها في أسلوب شديد العمومية.

ويمكن تصنيف الأسماء في البنية العميقة للرواية (الشخصيات ، لكنها ليست
 وحدها) إلى (أنوار) مثل: الفاعل، المفعول به patient، المستفيد، الوسيط،
 الهدف، المكا ، وغير ذلك، ويجب الإقرار بأن مثل هذا التحليل الذي نجد له أمثلة
 في أعمال النقاد والمنظرين الفرنسيين مثل تونوروف وجريماس هو تحليل دقيق
 تحصيليا، فهو يختزل القصص والمشاركين فيها إلى معادلات وشعرات. إن
 موضوع التحليل - عند هذا المستوى الحاد من التجريد - هو إظهار أن الحكيم
 يشأ عن حرمة عامة من المخططات الأساسية مثلما أن كل الجمل تعبر عن سلسلة
 كلية محدودة من السيات الدالية للعميقة.

وهناك حاجة لمقاربة أقل اختزالاً، وأقل كلية في النقد العملي. كما أننا في احتياج - في النقد الأكثر تداولية ووصفية - إلى تحديد وتقسيم المحمولات والأسماء إلى أقسام أصغر طبقاً للنسب التقليدية الوثيقة الصلة بأنماط وعصور محددة في تاريخ القص الروائي. على سبيل المثال، يعطي دور الفاعل سلسلة من (أنماط الشخصية) التي تستهل تتابعا من الأفعال بأساليب مختلفة، وهو دور يؤثر في الشخصيات الأخرى ويعبر أو يفكك تحديداً بنظام الحبكة، فكل من توم جومر، وبيلي الكدوب، وحييم المحطوط، وهولدن كاولفيلد، وجولي جيمسون (فم الحصار) يعجلون الحبكة خطوة وراء أخرى، لكن ذلك يتم - عادة - من خلال بعض الأفعال الطارئة التي لا تقع ضمن مسئوليتهم تماماً، أو برادتهم، وعلى النقيض من ذلك، فإن بولمستر في (Middlemarch)، وفجير في (أوليفر تويست) وموردستون في (رافيد كوبر هيلد)، وتوم بوش ابن في (جاتسي العظيم)، وآل ماركس في (القتل)، وجاسون كومبسون في (Sound and Fury) يؤثرون في الحدث من خلال المحطوط، لكن ذلك يتم بشكل غير مباشر، وغالباً ما يتم استخدام الشخصيات الأخرى على أنها وسائل instruments (سايكس ، س موريسون ، والسة جاسون ، إلخ) هذه بوصوح هي الأنماط المميزة للفاعل ، وإنه من المفيد تمييزها في ظل علاقاتها النمطية مع المحمولات الحكائية، أكثر من تمييزها في ظل سماتها النفسية الجوهرية أو الحلقية، وعلى سبيل المثال، يمكن رؤية التمييز بين (روجر المنشرد) و (السادس) على أنه تمييز نحوي عميق. فـ روجر لا يستطيع دائماً التحكم في أفعاله - يتم التلاعب به دائماً على أنه أداة أو مفعول به، بينما (السادس) يحدد على أنه فاعل، لكنه يعمل بشكل خفي من خلال أداة، وهو يصطهد غيره دائماً.

النمطية typical والفردية individual

تحتاج هذه النظرية الوظيفية actantial theory للشخصيات أو النظرية الفاعلية functional theory وعلاقتها بالمحمولات الحكائية إلى مزيد من التطوير، قبل أن تمدا بجوانب مرجعية متبنة في النقد الأدبي وفي نظرية الرواية، ولو تحيلنا أنها تطورت، فإننا مسطل برى عيوبها المحتملة: إن هدفها هو استنباط مجموعة من الأنماط في الأحوال الحكائية هي ظل النظرية اللسانية، واستنباط مجموعة من المشاركين في القصص، لأن هدف الرواية ومركزها الجمالي - وهذا ما يمكن قوله - هو التعبير الجرنئي والمحدد والفردى.

وفي الواقع، فإن صحة هذا الادعاء حول الفردية موضع تساؤل، فالتمييز بين (النمط) و (الفردى) بوصفهما موضوعين في الرواية هو تمييز تاريخي، وليس نمييرا كليا، وقد انشغل الحكي الشعبي والأسطورة والقصص الأوربية المكتوبة في فترة مبكرة (شوسر Chaucer، بوكاشيو Boccaccio، مارجريت دي غار Marguerite de Navarre) وحتى أعمال بلزاك Balzac (أو احتوت على، لو كان هذا مفضلا) انشغل بأنماط السلوك البشري، وفرضيات علوم النفس والطبيعة والاجتماع في العصر الوسيط وعصر النهضة، وجعلت ذلك يبدو طبيعيا في الروايات الأولى لعرض الأبطال في الحكاية على أنهم يتسمون بصفات قد حددت مسبقا (لاحظ أن بروب وتودوروف وبارت وليفي شتراوس Levi-Strauss مالتوا إلى أحد أمثلتهم من المواد الكلاسيكية والتقليدية والشعوي، وأن النمط الوظيفي للشخصية قد شأ من خلال كتاباتهم، وكذلك كتابات رملانهم.) وقد أدمج روائيون في القرن التاسع عشر مثل فلوبيير Flaubert وجورج إليوت George

Eliot وديستوهسكي عددا أوفر من الروايات الفردية، وقد بلغ الاستكشاف المكثف للشخصية، والوعي الباطني الدروة التقليدية في أعمال هنري جيمس وبروست وجويس وفريجينيا وولف، وقد صاحب هذا التقليد النفسي/الروحي الفتنة المتزايدة بالتفاصيل الفيزيائية للشخص والمكان، والاهتمام المتنامي بالتفاصيل الصغيرة، وتسجيلها. ويمكن ربط كلا الاتجاهين بالتغير الكبير في التفكير العلمي (الإمبريقية في علم الأحياء وعلم النفس ... الخ) وفي التكنولوجيا (مثلا فن التصوير) وفي أخلاق الانتهازية الفردية التي تركزت عند الطبقة البرجوارية الناشئة، ولقد قادت هذه التغيرات العقلية والاجتماعية القوية - التي أصبحت تاريخية وسببية - كثيرا من نقاد الرواية إلى الاعتقاد بأن للروايات اهتماما قويا بخصوصية الشخص والمكان، كيف تستطيع اللسانيات الاهتمام بهذا الفن المشغول بالفردية؟

إنه لا يمكن الزعم بأن هناك تفسيراً للفردية، ولا يجب ذلك، لكن يمكن اقتراح أساليب لإضافة مزيد من الصفات الملموسة مقارنة مع نمونها الوظيفي الأساسي. الشخصية الفردية في الرواية هي إيهام وإسقاط على نصوص التوقعات المتحضرة لمجتمع قراء الرواية المحدثين، وأي شيء يستخدم كوسيط في نظام الاتصال الاجتماعي هو شيء عرقي، إن (ناس الرواية) يمكن نقلهم إلى القارئ من خلال أعراف اللغة الروائية. (ويجادل بعض المعظرين الاجتماعيين المشهورين مثل إيرفينج جوفمان Erving Goffman ولمبرتو إيكو Umberto Eco في أن كل شخص حقيقي "خارج الرواية مثلك ومثلي .. الخ" مكون أيضا من علامات شائعة يمكن التعبير عنها صوتيا من خلال لغات الثقافة الاجتماعية)، وبالتأكيد، فإن هناك جوهرًا شديد الاختلاف بينهم أكثر من مجرد الأدوار الوظيفية

مثل الفاعل والمفعول .. الح، لكن هذا الجوهر عرقي. ولهم كيف تكتسب الشخصيات في الرواية انطباعاتها الجوهرية، فإنه من المفيد أن نقارنها بالأسماء في اللغة العادية. إننا سوف نرى أن معاني هذه الأسماء تتكون من مولا دلالية عرفية، لا تتعلق بها نفسها، بل تتعلق بالمعردات ككل، وبالمثل، فإن إيهام الشخصية يتخلق بالطريقة نفسها.

الأسماء والشخصيات : تحليل دلالي

ناقشت حتى الآن الأسماء من وجهة نظر أدوارها في بنية الجمل الخبرية، ووسعت هذا التحليل للدور كي يشمل وظائف للشخصيات الدرامية في بناء الحبكة plot-construction، وقد ما تكون الأدوار أو الحالات في اللغة أو الحكيم مثيرة للاهتمام، فإن الاختلافات العربية لمعاني الكلمة تكون غير ذات قيمة (مع استثناء بعض التحديدات العامة مثل: المحمولات التي يجب أن تتعلق بكائنات). إن بنية الدور Role-structure هي نفسها سواء قلنا (الولد يضحك) أو (البنت تضحك) لكن (الحجر يضحك) غير نحوية، وقد أظهر بروب أن هناك اختلافات ملحوظة بين الشخصيات الدرامية التي ليس لها أي تأثير في البنية الحكائية narrative structure، ولاقتباس أمثلة من عنده:

١ - أرسل الملك إيفان ليجث عن الأميرة. رحل إيفان

A-The King sends Ivan to find the princess. Ivan leaves.

٢ - أرسل الحداد الصبي ليجث عن النقرة. رحل الصبي

B- The blacksmith sends his apprentice to find the cow
The apprentice leaves.

كلا المثالين متكافئ بوصفها محططات حكاية narrative schemes في كل مكوناتها، إن الاختلاف بين الملك والحداد مثل الاختلاف بين الولد والبنت في بنية الجملة sentence-structure مهم على مستوى آخر، كما يمكن تفسيره بمستوى مختلف من التحليل

مستعمل الآن مع الأسماء على أنها بنود معجمية lexical items، وليست وظائف، على أنها مفردات في المعاجم، وليست عناصر في البنية الإحصائية أو التركيبية، إننا سنفترض أن البنود المعجمية يمكن تمييز الواحدة عن الأخرى فيها من خلال السمات المتأصلة للمعنى، وهي سمات تحدد أي الموضوعات تستخدمها في الإشارة. ويلجأ أحد الاقتراحات لوصف سمات المعنى إلى الاسم المحرم نوعاً ما للتحليل المركب componential analysis¹، ويعد كل بند معجمي مجموعة، أو حرمة من المركبات، يطلق عليه السمات المميزة distinctive features، أو السمات الدلالية semantic features، أو السيمييمات semes. وتتميز الكلمات طبقاً للسمات التي تملكها، وهما يخص السمات، فإن هناك قيمة سالبة أو موجبة لكل سمة، على سبيل المثال، فإن كلمتي (ولد) و (بنت) يمكن أن يعطيا تحليل السمات التالية:

ولد	بنت
مادي + concrete	مادي +
عضوي + organic	عضوي +

1 رجع Fowler , Understanding Language الفصل الثالث ، Lyons , Introduction to Theoretical Linguistics الفصل العاشر

حي +	animate + حي
إنسان +	human + إنسان
بالغ +	adult + بالغ
ذكر	male + ذكر
أنثى +	female _ أنثى

تتاقصت الكلمات في قيمة السمتين الأخيرتين فقط، وهما (ذكر) و (أنثى) ، وقد لفت هذا انتباهها في أن الكلمتين تملكان معان شديدة التشابه، لكنها تحصى لتمييز واحد فقط هو تمييز الجنس، ولو قارنا هاتين المفردتين المعجميتين مع مفردات أخرى، فإننا سنعرف الكيفية التي يعمل بها التحليل المركب. إن كلمات مثل الأمانة والجمال يجب أن تكونا (مادي) لذلك، فإن سمات مثل (عصوي، بالغ) تبدو غير ملائمة، حيث إنها لا تتجذر إلا في كلمات مرتبطة بمصوغات لها جوهر فيزيائي. كلمة (حجر) هي (عضوي _) لذلك لا يمكن أن نقول عنها إنها (+ حي) أو (- حي)، كلمة كلب هي (- إنسان)، لكن سمنا بالغ وذكر تبداً ان ملائمتين لها، لأنه يمكن أن نطلق على كلب أنه صغير أو كبير، ذكر أو أنثى. ولو درسنا مزيداً من المفردات المعجمية، فإننا سنجد أنفسنا مطالبين بسمات دلالية جديدة، لكننا لاحظنا أن السمات الجديدة تتكيف داخل نطاق شبكة واسعة من المتناقضات، ومن العلاقات الدلالية المبطنة.

يمكن التفكير في الاحتمالات الدلالية للغة على أنها محددة من خلال نظام السمات الدلالية، أو السيميومات. يكون بعضها عالمي، لكن غالبيتها محددة بحسب المجتمع الذي نسمي إليه، وسعيداً عن ذلك، فإن معاني الكلمات تتكون، وتترابط

بواسطتها الكلمات أو تتأقصر. يشرح النظام الدلالي كيف يكون ممكنا للمعرفة المعجمية الجديدة أن تتخلق وتفهم. أعني بالإشارة إلى نيات المعنى، وإعادة تنظيمه التي تتشعر في اللغة، إن النظام الذي هو مستودع المعرفة اللفظية للجماعة حول العالم سابق - من الناحية المنطقية للمعرفة المعجمية الواحدة، وهو أكثر أهمية منها. هذه المعرفة ليست إلا شكلا مقبولا ملارما لحرمة مختارة من السيمييمات التي تُختار في الكلام بشكل ملائم وعرفي لموضوعات وأفكار معينة، وبالمثل الشخصية في الرواية: يشير الروائي وقراؤا إلى مجموعة من السمات العيرياتية والسلوكية والنفسية اللفظية، وبعيدا عنها، فإنه يمكن للشخصيات الروائية أن تتألف - إلى حد ما - نفس الطريقة التي تألف بها للشرطة صورة مطابقة للشخص من خلال مجموعة من الصور المتفرقة لأنواع مختلفة من الوجوه، وتتحو السيمييمات في الرويات الواقعية الحديثة إلى أن تعكس (أكليشيهات) وأنماطا، من رلوية أن المجتمع يدعم الأدب الذي يرى نفسه فيه: العدوانية، المادية، حب التملك، الطاعة، البراءة، السذاجة، الطموح، الحساسية، القوة الجسدية، الأنوثة، الانطواء، التوهج، النكاء اللفظي، العقلانية، المنزلة الرفيعة، الوحدة ... الح. ولسا في حاجة إلى القول بأن هذه للقائمة هي مجرد قائمة من الافتراضات لأغراض توصيحية، فلا أحد صاغ -بعد- نظرية في السيمييمات الشخصية (استخدم رولاند بارت هذا المنهج بصورة غير رسمية ، لكنها موحية في كتابه S/Z) لكن نموذج النظرية - السمات المميزة - قد أنشأته علوم اللسانيات في كل من علم الأصوات وعلم الدلالة، ويمكن أن يستنتج محتوى السيمييمات وأسمائها من مصادر مثل نظرية الدور في علم النفس الاجتماعي الحديث (جوفمان) وكذلك من الشروح الأكثر تنظيما

للأوصاف التي يفسها نقاد الأدب و عارصو الكتب والقراء العاديون للشخصيات في الرواية.

تأمل " توم بوشانان " في (جاتسبي العظيم) نموذجاً لارتباط السيميومات بالشخصية، والصفات التالية هي بعض السمات الدلالية التي تكون شخصيته: الحركة، القوة الجسدية، الرجولة، القوة العضلية، التألق، الثروة، المادية، التهور، السوقية، حب التملك، العيرة، عدم الجدارة بالثقة، الأنانية، الإهمال، القسوة، الحب الجسدي، العدوانية، العرور، الكلبية، الازدراء، العجرفة، العناد، التحامل، الضحالة، وقد قدمت معظم هذه الصفات في الصفحتين الأولىين من الرواية التي وصفت توم بما يلي: بحركة مسمرة، ثققل مصطرباً هنا وهناك، لقد شعرت أن توم سوف يمشق - إلى الأبد - ناحثاً -بقليل من الحر- عن شعب درامي في لعبة كرة القدم، كما أبررت فيه الحركة المستمرة، القوة العضلية، القوة، كرة القدم، لعبة النولو، لعبة كرة قدم، ارتداء الملابس، القوة الهائلة للجسم، العضلات البارزة ... وهكذا: توسع الحوسن والعبارات هذه السيميومات، كلما - تقدمنا في الرواية - وتمسرحها، ملتقطة، ومركزة الانتباه على ما يعده نيك أشياء حاسمة، ومتجهة نحو الحكم على توم.

إن الشخصية هي (أ) فاعل - هو / هي تتجر دوراً أو أدواراً في بنية الحكمة. (ب) تجمع من السيميومات. (ج) علم - يتخذ أربعة تتعلق بها صفات (أ) و (ب)، ويعد كل من (أ) و (ب) عرهما أكثر من كونه ذو بنية محصوصة، وبمع الشذوذ - في الحقيقة - كثيراً من إيهام الفردية، أو تمنحه قابلية حفظ الأسماء التي يعطي لها الروائي صوراً عرفية تقريبية: ولأسماء التي يمنحها ديكر فعلية درامية من هذه الرواية بختراع الأسماء التي تتميز بالتنازع، وفوق

ذلك فإبها تغلب بعض الأفعال النمطية، أو الأشكال الدلالية للشخصية - جراندجريد Gradgrind، باوندرسي Bounderby، سليري Slear (أوقات صعبة Hard Times ١٨٥٤) ساجسبي Snagsby، نيدلوك Dedlock، جيلبي Jellyby (منزل ماء Bleak House ١٨٥٣) ويج Wegg، بوفين Boffin، بونساب Podsnap (صديقا الحميم Our Mutual Friend ١٨٦٥) ستيرفورت Steerforth، ميكاويز Micawber، بيجوتي Peggotty، كريكل Creakle (دايد كور فيلد ١٨٤٩) وقد تم التمثيل لقوة الأسماء في إثارة التداخيات بوصوح من خلال قائمة رائعة من صفحتين لزوار بيت جاتسبي الذي أعاد نيك كاراواي Nick Carraway وصفها في بداية الفصل الرابع من الرواية

وأخيرا (د) تتميز الشخصية من خلال البناء والمحتوى الدلالي للغة والأفكار التي تنسب إليها. إنني سأناقش هذا الشكل من التشخيص في الفصل الرابع (الخطاب) لكن يجب أن أقول الآن إن عرض الكلام والفكر - مثل السيميومات التشخيصية - يتسم بدرجة عالية من العرفية. وبقدر ما تهمن الفردية، فإن تأثيرها يمكن أن يتحقق - غالبا من خلال أكثر الوسائل اللغوية ابتداء، من خلال العبارات المثيرة للانتباه * لن أهرأ أبدا السيد ميكاويز * أو من خلال استخدام طريقة مميزة في الكلام والسلوك مثل التكرار الذي يصل إلى درجة الإملال، العموض، هذا النوع من الأشياء متحقق في كلام السيد بروك في رواية (Middlemarch). إن هذه التفاصيل الشفهية المعزولة مثل خواص الإيماءة أو الملابس مبتذلة في نفسها، كما أنها تعمل من حين لآخر فقط، هناك - مثلا - من يجعل يده تتعزز في تررير صدره، هو يبدو - لذلك - نسخة واضحة من نابليون، وكونه نسخة واضحة، فإنه ليس ممتعا، أو مغنيا صعبة الوجود للتحييلي.

هناك الكثير الذي يمكن قوله عن السيميم، فهذه السمات العرفية تماك - بوصفها تقنية لتحليل جوهر الشخصية - ميرة أن تسمح لنا بالتواصل مع خصائص الشخصية الروائية بمساعدة الأشكال الدلالية الأخرى للعمل الذي تصوره: مع الشخصيات الأخرى، مع الحلقات، مع المصموم التيمي للعمل ككل.

تكرر مثلاً مجموعة السمات التي تحدد "توم بوشانان" أو هيئاتها، إلى كل السمات المنشئة لهذه الشخصية، أو أي منها يمكن أن يقع في مجموعة دلالية أخرى، حيث لا يعد أي منها سمة مميزة له، وهكذا، فإن توم يتشابه مع جوردان بيكر في بعض السيمييمات (القوة العقلية، النفاسية، الصلابة) ومع دليس في سيمييمات أخرى (اللطف، الأنانية، الاستياء) كما أن ثلاثتهم يشتركون مع جاتسبي في سيمييمات (الثراء، التفاخر، الأنانية)، لكن الآخرين يستقطبون هذه السيمييمات منه (مثالية جاتسبي الرومانسية) مواهب جاتسبي غير العادية في الأمل والاستعداد الرومانسي، والتكرار الكثير لبيك في استحضانه لمواهب جاتسبي جعلت هذا الأخير معرولاً عن بقية الأنطال الرئيسيين في الرواية. وتعطي سيمييمات (المثالية، الرومانسية، العزم) عدداً لدرعته المائية وإجرامه، كما تتميز صفات بوشانان وويلسون - التي لا تتشابه في معظمها - عن صفات جاتسبي بافتقادها إلى الروحية والمثالية التي عراها بيك¹ إلى جاتسبي، لقد صُنفت كلها إلى: بلا هدف، بلا أمل، افتقاد للروحانية. وإدس، يمكن أن تستعمل هذه السيمييمات - بسبب افتقادها للخاصية - على أنها أساس لتصنيف الشخصيات، وللترسيم البياني للأنماط البارزة في علاقاتهم

1 يصغى كل هذه السيمييمات التي يصعب الدرس من خلال خطاب بيك، ويعد بيك سرور لا يعتمد عليه، يمكن أن تسبب في المناقشة حول الارمولوجية للمبالغ فيها علاقة بيك الأخلاقية مع الشخصيات الأخرى ومع الصوت المستمر نسكوت هينز جرالد

السمات الدلالية في: الخلفيات والقيمات

يمكن أن يمتد التحليل الدلالي إلى مناطق في محتوى الأعمال الأدبية غير الشخصيات، وتبدو السمات الدلالية نفسها في عمل واحد، أو في جنس genre أدبي واحد ملائمة لتحليل العناصر البنيوية المختلفة، وتتشكل الأماكن - بحاصة - من سيميومات تتصل بمعاني الشخصيات التي تقطن فيها إما بطريقة متوافقة أو متعارضة، على سبيل المثال، يؤكد الأدب الأخلاقي والسيكولوجي والتمثيلي الأليجوري على التوافق الدلالي بين الشخص والمكان، ويمدنا ديكنز - في هذا الصدد - بكثير من الأمثلة، ففي رواية (لوقات عصيبة) تبدي منازل جرانجريد وباوندرباي تخطيطاً بيانياً معمارياً لتكوينهم الدلالي، كما يعبر الجو الطبيعي لمدينة (كوكتاون Coketown) عن العمل الشاق الحزين لحياة العمال اليدويين، وقد تأثرت رواية (لوقات تمر Passing Time) لمايكل بوتز Michel Butor - وهي رواية سلسلة زمنية - بأجواء رواية (لوقات عصيبة)، فهي تصور سكان مدينة (بليستون) من خلال شبكة دلالية متعامدة تحدثت من خلال سمات الطقس، وشخصيات الشوارع والمباني العامة، والتي أبرزت في حرائط داخل الكتاب، كما أن كوخ المعادة في رواية سبنسر (Faerie Queene ٦ - ١٥٩٠) هو الشير بقصر جاتسبي الرائع وحفلاته.

تعبّر الهيئات المادية، وتفاصيل الحوادث عام عن الجراء المختار للبيئة الدلالية للشخصية تعبيراً عاماً، فقد استخدم توم سعة التبدير عد بوشاسار في (إيست إيج East Egg) - كما استخدمها نيك عندما أعاد الحكاية - بوصف تجسيدا لوجودها المادي، كما وضع بيت نيك البالي ذا الطابق الواحد - رمزي -

جوار القصر الرائع لجانتسي، كي يجسد سيميم التواضع والفقر وعدم الوصول الذي أراد أن يجعلنا ننسبها له، كما تعبر شقة ميرتل القذرة التي أشار إليها توم عن الفساد والفظاظة في شخصيته التي يمكن أن يوحي بها منزله الحاصر من حلال الإشارة المناسبة فقط.

وقد لوحظ هذا التبادل الدلالي بين الإنسان والمكان بوضوح من حلال وادي الرماد المشهور بين (وست إيج West Egg) و (نيويورك) / منزل عائلة ويلسون الذي رسمته عيود د ت ح. إيكلبورج.

عند منتصف الطريق بين (وست إيج) و (نيويورك) ربط طريق السيارات بين السكة الحديد والمنحدرات التي تجاوره مسافة ربع ميل حيث يرتد بعيدا عن منطقة موحشة معينة من الأرض، إنه وادي الرماد - مزرعة رائعة ينمو فيها الرماد مثل العشب على الحواف والتلال والحدائق الموحشة، بينما يأخذ الرماد أشكال المنازل ومداخل القطار والدخان المتصاعد، وأخيرا مع قدر من الجهد الفائق يتحرك رجال من رماد بضجر، ويتفتتون خلال الهواء المغبر، كما يزحف بين الحين والآخر سرب من سيارات رمادية على طول طريق غير مرئي، ويُخرج صريرا مروعا، ثم يخلد إلى الراحة، كما يندفع رجال رماديون بسرعة بجوارف رصاصية، ويقتلون السحب المصمتة التي تعرض عملياتها المبهمة من خلال رؤيتك.

ولكن فوق الأرض الرمادية، ونوبات التراب الكئيب التي تتناثر فوقها، سوف تدرك بعد لحظة عيني دكتور ت. ج. إيكلبورج،

إن عيونه زرقاء وعملقة، أما شبكة العين لهم، فباتها مرتفعة بما يزيد عن ياردة، إن عيونه لا تنتبه إلى الوجوه، ولكن تنتبه بدلا من ذلك إلى أزواج من المشاهد الصفراء الهائلة التي تهمل أنفا عديمة الوجود، ويوضح، فإن بعض الاهتزاز للوحشي لطبيب العيون يضعها هناك حيث تزيد زبائنه في مقاطعة كوينز، وبعدئذ يفرق نفسه في عصى أبدي، أو ينساها ويهرب بعيدا، لكن عينيه تظلم قليلا في بعض الأيام الباهتة تحت الشمس والمطر، ويجلس فوق أرض غارقة بالمهابة.

لقد كان الداخل غير ملائم وعلر، إن السيارة المرئية الوحيدة كانت حطاما مغطى بالتراب من نوع "فورد" رابضة في ركن معتم، ولقد أظهرت لي أن هذا الظل للجراج يجب أن يكون مظنما، وأن هذه للشقق للفخمة والرومانسية قد تهاوت فوق الرأس، عندما ظهر المالك نفسه على باب المكتب ماسحا يده في قطعة من المناديل، لقد كان مُشقر فاقدا للحبوبة وجميلا جمالا باهتا، وعندما رأنا، فإن وميض باهتا من الأمل طفر في عينيه الزرقاء اللامعة. "نعم، بالتأكيد" وافق ويلسون بسرعة، واتجه إلى المكتب الصغير، معترجا حالا بالحوائط الأسمنتية اللون، حجب الغبار الرمادي بخلته الداكنة وشعره الواهن كما لو كان حجب كل شيء جواره عدا زوجته التي تحركت قريبا من نوم.

يكاد المالك (ويلسون) روح عشيقته توم أن يكون فاعلا actant ، ومع ذلك ، فإنه في هذا المشهد الذي ظهر فيه لأول مرة، بدأ في تقمص دور المستحل، المحتال، المفعول به patient الذي لا يمتلك أية سيطرة على تيار الحكمة، إنه جزء من مشهد الرماد: رماد فقدان للحياة، عقم عديم الحيوية، إن المشهد لا يعبر عنه (كما يعبر منزل توم عنه، بينما يطل تابعا له) إنه جزء من النظام المعبر عنه الذي كونه وادي الرماد.

يُشرك هذا النظام التعبيري القارئ في مستوى أعلى من ذلك الجوهر الدلالي للشخصيات، ويهدف الجزء الأول والمحدد من الفقرة التي سبق اقتباسها بوضوح إلى إظهار الأصداء الرمزية للتشكيل متضمنة في جزء من " تيمة " الرواية، فالرجال الرماديون، والشبكة الغامضة التي تبدو بلا هدف في المشهد الدائني الجحيمي، وويلسون نفسه - الذي يعد واحدا من أعدادها - تسير زوجته خلاله كما لو كان شيئا، كل هذا يرمز بشكل شاحب إلى الموت للبطل وإلى النفاية البشرية القذرة الفارغة التي تحول إليها نيك تدريجيا، والتي وصفتها في تعارض أخلاقي مع حائسي الذي تخلص من ذلك بواسطة المثالية الرومانسية. إن توم ودايزي وهوردان يدفعون بلا هدف مثل الرماد، وقد ماتوا أيضا مثل الرماد على الرغم من حيويتهم الجسدية، لقد أصبحوا ترابا ملوثا. إن اندفاعهم شرقا بعيدا عن المتطهرين في العرب الأوسط يمثل لقطاع الجذور الأخلاقية عن المجتمع الذي يعيشون فيه، وفي حالة توم خاصة مارا خلال وادي الرماد في الطريق إلى المواعيد العرامية الموحشة والقاسية مع ميرتل في نيويورك تستثمره مع سيمييمات الفدارة وفقدان الحياة التي أبررها نيك في تفسيره للأرض اليباب الرمادية (ملاحظة الجب القدر، والفراع الروحي للمجتمع الصناعي والمزجرف الحديث

الذي تم تصويره بلغة [رجل يصنع الصحراء " صحراء من صنع الإنسان "] هو بالطبع رمز مركزي أيضا في قصيدة إليوت المعاصرة للرواية " الأرض القباب ١٩٢٢"، والسيميائيات التي تؤلف الأساطير المعاصرة للمجتمع تنحو إلى الارتحال من عمل أدبي إلى آخر. (

الصيغية Modality

ناقشت في هذا الفصل بعض الأساليب التي يمكن من خلالها توظيف الفئات البنائية في وصف الجمل عادة (الفصل الأول، والرسم البياني المبسط في ص: ٥٦) وهي تطبق بوصفها نمادح لإيضاح وتطوير العناصر التقليدية التي نحددتها عندما نتكلم عن الحكي الروائي، وأوصحت توضيحا شافيا تطبيق المرحلة الثانية من هذه الأفكار في الجزء الخاص بالنقد التطبيقي، كما أمنت النظر في السيميائيات والتحليل الدلالي في هذا الفصل، لأن غياب المجال يمنع المزيد من التطوير لهذا الفرع من التحليل في هذا الكتاب، وتتبقى الآن مناقشة المركب البارز (الصيغية) وسوف أعالج هذا الأمر باختصار هنا، لأن هذا الموضوع سوف يشكل عصب الفصل الرابع الطويل.

بعد كل جزء من اللغة - ضمنا - ملحوظا للمتكلم / الكاتب يُرسله - ضمنا - إلى المستمع / القارئ: إنها ملاحظة عامة، مع ذلك فإنها تُنسى بسهولة عندما نتعامل مع النصوص المكتوبة، وفي الحقيقة ، فإن هذا البعد للتواصل للغة يُهمل عموما، ويُنكر - عن عمد - في كل من النقد الأدبي واللسانيات، ويؤكد القاد المحدثون على أن الألب لا شخصي وموضوعي، وهم يذهبون إلى إنكار أن

الأعمال الأنسية تعبيرية - مطوق للصوت الفردي - وإقناعية، وهي تهدف إلى تغيير رؤى السلوك عند جماعة معينة من المخاطبين addressee، كما أن اللسانيات الحديثة تركز تماما على الوظيفة الإخبارية الناقلة للغة: دورها وسيطا ناقلا للمعاني، وتهمل وظيفتها منظمة للعلاقات التواصلية، ووسيطا يعبر عن المواقف والاتجاهات، لكن اللغة تستخدم بغزارة في الهياكل التي تعبر عن الأفعال، أو تجذب الانتباه إليها، وهي أفعال يجرها المشاركون في فعل الاتصال، كما أنها تتطلبهم، وهي تعبر عن اتجاهات معروضة ومرغوبة، وهناك بنيات ضمنية مؤثرة مثل: الأولمر (تعال هنا)، والأسئلة (هل يمكن أن تحبيني ؟) كما أن هناك أنظمة للضمائر الشخصية (أنا ، أنت ، هو .. الخ) موجهة الرسالة المرتبطة بالأطراف المشاركة فيها، وتصنف جملة (لقد أخبرتك أنه يريد خداعك)، كما يصنف ضمير المتكلم وضمير المخاطب في مجموعة واحدة، ويصنف للمخاطب addresser والمخاطب addressee على أنهما متصلان، بينما يعبر (هو) عن العلاقة المفترضة للروح الاتصالي الأولي، ويظل للفعل أحادي الاتجاه: أنا أنت. إن للمتكلم يمتلك عدة وسائل لإظهار مشاركته مع أي شخص آخر يشير إليه، فلو قال : (هي شعرت بالحسر)، فإنه يؤكد معلومة شائعة عن حالة شخص ثالث فقط (هي)، وهي معلومة يمكن اختبارها ، لكنه لو قال: (هي بدت حزينة)، فإنه يقر بالمظهر الخارجي لرأيه، إنها الحقيقة التي يمكن تخمينها، أو الحكم عليها.

هناك نطاق من الأنسية اللسانية التي ترسل إشارات على درجة التزام المتكلم بقول الحقيقة في الخبر الذي ينطق به، وهناك تقرير واقعي محايد (سارت ناحية الباب)، أو ربما يؤكد المتكلم ذلك بقوة، وربما يتوقع، أو ينكر الرفض من محدثه (لقد سار ناحية الباب)، وربما يلطف اعتقاده في حقيقة الخبر، إما باختيار كلمات

في نطاق (الأفعال الصيغية modal verbs) مثل (may ' might ' should ') (will ' ought ' isn't .. الح) أو بإضافة ظروف مثل (من المحتمل probably) تحديدا definitely بالتأكيد ، certainly ، ربما perhaps ، بوصوح (apparently) وتشكل " محددات الاعتقاد belief qualifiers " هذه أو " مؤشرات الالتزام commitment indicators " سواء عُبر عنها بالأفعال للمساعدة، أو بالظروف (أو بالصعفات المحولة " خداعه الظاهر ") مفهوم (الصيغية) في المعنى التقليدي في اللسانيات، لكنني أستخدم هذا المصطلح في هذا الفصل، وفي الفصل السابق بالمعنى الأكثر اتساعا للإشارة إلى لسانيات المشاركة الفردية والتواصلية لأفعال الاتصال؛ اتجاه المتكلم الضمني ناحية مادته الحصرية، وناحية المتلقي عنه، نوعية الفعل الكلامي الذي يحزره، وما إذا كان ملائما للجهد المقصود في المتلقي عنه أو المستمع إليه.

إن النقطة التي يجب للتأكيد عليها هنا أن المشاركة الصيغية فيما يكتبه الكاتب هي مثل الشيء المحتوم على للكاتب الروائي مثله مثل الآخرين الذين يطقون أية جملة، وما أسميته (التقرير المجايد) الذي أشير إليه بجملة (سار ناحية الباب) لا يعد " تقريراً " غير صيغي". إن المتكلم يتحمل بنفسه مسؤولية قول الحقيقة فيما يقرره، وإنه فهو يجعل قوله صيغيا في أسلوب معين. إن هناك ببساطة حقيقة اعتباطية حول التركيب للسطحي للغة الإنجيليرية هي أن هذا الفعل الكلامي لا يلاحظ بشكل واضح بواسطة بعض الكلمات مثل (ربما may) أو (did) . وتركيبيا، فإن الصيغية غير الملحوظة تظل دائما صيغية، وتظل متصمة نوعا معينا من المشاركة الشخصية في فعل الكلام.

به من المهم لـ أن موافق على أن كل اللغات صيغية (برغم المظهر الحارحي في بعض الحالات)، لأن الرأي حول الرواية يتجه في المائة عام الأخيرة - بشكل حاسم ضد تدخل الروائي في خلق عالمة المتحيل، فجوستاف فلويسر في روايته " خطاب سبتمبر a Letter of September ١٨٥٧ " يقرر ما أصبح عقيدة الآن في جماليات العمل الروائي: " إن الفنان - في عمله مثل الإله في خلقه، غير مرئي في قوته. إنا يجب أن نشعر به في كل مكان، لكن لا يجب أن نراه " وقد قال ستيفان ديدالوس Stephan Dedalus عبارة مشهورة في هذا عن رواية حويس " صورة الفنان في شبابه ١٩١٦"، فهو يطالب بقدر أكبر من الموضوعية واللاشخصية من خلال حذف العبارات التي تُشعر بالمؤلف في كل مكان، " إن المؤلف مثل الإله في خلقه، يبقى صمم عمله أو خلقه أو وراءه أو فوقه غير مرئي، أو وجوده شعاف، غير متحيز، مانعا أصابعه من التدخل." إن الروائي - كما قيل - يجب أن يحجم عن إظهار رؤيته الخاصة وقيمه، يجب أن يحجب حقيقة أنه وحده العالم بأسرار الحكمة وبأحوال أبطاله protagonists، وسوف نناقش بعد ذلك في هذا الفصل نموذجاً لموقف (تألفي) غير شخصي مقصوراً، وستنتج أن في مثل هذا الأسلوب من الكتابة يظل المؤلف / الإله متحداً موقف الصيغية المميزة، ولمريد من للمناقشة حول الصيغية، ووجهة النظر، والعلاقات الموجهة بين الكاتب والرواية والقارئ، راجع الفصل الرابع.

العناصر والوظائف

سوف أناقش ثلاثة من بين ضروب تسعة للبنىات اللسانية التي أكدها النمط الواضح في (ص: ٥٦)، وهي البنية السطحية، والخبر والصيغة، إنها تنشأ بوصفها أشكالاً في بنى الجمل، ويمكن تطبيقها هنا على أنها نماذج للتصنيفات الرئيسية للعناصر التي يضعها النقد التقليدي لنصوص الحكى الروائي. إنني أعتقد أن هناك بعض المزايا في تمييز الكلمات التي نستخدمها للحديث عن عناصر البنية النصية في مقابل المصطلحات اللسانية التي تتصل بالأجزاء المتشابهة في بنية الجملة، وإنني فأنتي سوف أضع البديل الاصطلاحي التالي:

الجملة Sentence	العمل الروائي Prose fiction
البنية السطحية surface structure	النص text
الصيغة modality	الخطاب discourse
الخبر proposition	المحتوى content

يعني النص البنية السطحية للنصية، فهو أكثر أبعاد العمل إدراكاً ورؤية، وهو مرتبط بإحساس الناقد الأدبي بالنص على أنه شيء شكلي، وبالنسبة للسامي، فإن البنية السطحية النصية عبارة عن سلسلة من الجمل ترتبط بالشكل من خلال تتابع مستمر ومتناسك. إن تيار الجمل يشتمل على إيقاع وسرعة محدبتين في القراءة، وكذلك على نظام مخصوص في عرض المعلومات، وأيضاً على دليل لانتباه القارئ وسيطرة على ذاكرته، وكما سوف نرى في الفصل التالي، فإن هناك ارتباطاً جوهرياً ومنظماً بين نظام المعلومات، ودرجة الصوت voice-tune المطلوبة في

القراءة، لذا فإن العلاقة بين التركيب والمعلومات موضوع مركزي في السية النصية textual structure. إنني سوف أصمم أيضا أشكالاً فيريائية أخرى للنص في مصطلح (السية النصية) مثل الطباعة والتفكير ... الخ

يدرس الخطاب معاهيم ملائمة لكل أشكال الرواية مثل: " الحوار " و " وجهة النظر " و " الاتجاه attitude " و " رؤية العالم " و " النغمة ". إظهار السية اللغوية لمعتقدات المؤلف، ولنمط العمليات الفكرية لديه، وأنماط الحكم التي يقوم بها، وبالمثل فإن الروي والشخصيات داخل العمل الروائي، وكذلك للشبكة الكاملة للعلاقات التواصلية بين المؤلف والشخصيات والقارئ الصممي، كل هذا يظهر عبر وسيط هو اللغة، والخطاب عندي مشابه للصيغة في بنية الجمل، وهو مركب من الأفعال الصيفية (may .. الخ) وظروف الجملة sentence-adverbs (من المحتمل possibly) والأفعال مثل: (يبدو ، يشعر)، والضمائر الشخصية، وأفعال الكلام مثل : الأمر والسؤال .. الخ.

وبالنسبة للمحتوى (وهو ليس أكثر المصطلحات حظا كما أعرف) فإنني أعني به: الحكمة، الشخصية، الحسية، النيمة، كل هذا مرئي في مصطلحات الأفعال العميقة deep verbs والأسماء والسمات الدلالية كما في السابق. ولأسباب أوصحتها سابقا (في المقدمة) فإنني سوف أقدم تحليلا واضحا ومختصرا لهذا البعد في السية الحكائية معتقدا أن مهمتي بوصفي لسانيا هي التركيز أكثر على البنية الجمالية للنصوص، ومع ذلك ، فإن من الطبيعي أن تتضمن بعض تعليقاتي على السية اللسانية رؤى حول ما يجري تحت البنية، مادام الشكل والمحتوى متلازمين في النهاية، وهكذا يتجه ناحية التفسير.

لقد تأثرت في مسألة تنظيم مناقشتي لهذه الصروب التحليلية الثلاثة بنظرية لسانية بعيدة عن (النحو التحويلي) وهي المقاربة الوظيفية للساني بريطاني هو هاليداي M. A. K. Halliday، على حين يعطي للنحويون التحويليون مثل سافيهام انطبعا أن اللغة تستخدم فقط لإيصال المعاني الإخبارية، وكان المبدأ الأول عند هاليداي: أن كل منطوق يبجر عدة وظائف بطريقة مترامنة، ويظهر إلى واحد فقط منها على أنه خبر، وقد أكد أيضا على أن اللساني يجب أن يلجأ إلى وظيفة المنطوق في سياقه الاجتماعي والتواصلية لشرح السبب الذي يظهر من أجله هذا المنطوق ببنية الخاصة، وهو يفترض أن بنية اللغة تكون تحريضية تحريضا حسما من خلال الوظائف السياقية التي تُستدعى لإنجازها

ويقترح هاليداي ثلاث وظائف منسجمة أو مترامنة: النصية textual ، التبادلية interpersonal، الفكرية ideational، وقد صغت مصطلح "البنية النصية" قريبا من مصطلح هاليداي "الوظيفة النصية textual function"، وسيعيد مصطلحه "الوظيفة التبادلية interpersonal function" في مناقشة الجزء المهم - في تصوري - عن فئة "الخطاب"، وتعد "الوظيفة الفكرية ideational function" مقاربة للبنية الدلالية للجملة، لكي لن أقترح إمكان تعميمها مباشرة على تصوري لفئة "الثالثة" المحتوى"، وفي الحقيقة تعارس بعض البنى التصورية نورا في أشكال الخطاب كما سوف نرى، لن التحليل الأدبي عند هاليداي قد عبّر عنه فيما بعد، وأما البحوث التي تشرح نظريته، فقد أشير إليها في البيلوغرافيا في نهاية الكتاب.

رسوء كنا نفكر في مصطلح "العناصر" أو في مصطلح "الوظائف"، فاب يجب أن يدرك أن هدين للمصطلحين يطبقان على كل النصوص، وليست الروائية

منها فقط، إن مقالا عن تصنيف القشريات له محتوى دلالي مثل لمقال عن " لوليتا LOLITA " برغم أنه منطقي في بيته أكثر منه حظيا، والمقالات الصحفية - في رأيا - لها نية نصية: ترتيب المعلومات التي تُنظم مع العناوين الرئيسية، والعناوين الفرعية، والتفكير، والاستهلال بالحروف الكبيرة، والرسوم البيانية، والصور، إن كل نص خطاب، فعل لعوي من حلال كاتب صممي يملك تخطيطا محددا يُعرض على قارئ صممي محدد، ولو أردنا تطبيق اللسانيات على الرواية، يجب أن نفرص أن الفئات التي يمكن تطبيقها على اللغة العادية، قابلة للتطبيق أيضا على النصوص الروائية، ولن تسلبها التقنية أو طبيعة موضوعاتها قوتها من حلال مهارة القيود الاستهلاكية التي تنشأ عن القدرة الخاصة المفترضة في الأدب.

ربما يجعل التعليق الثاني المميز على هذا التصنيف الذي يقرر بينه وبين مفهوم الوظائف عند هاليداي - يجعل من السهل فهم أن النص والخطاب والمحتوى وسائل تحليلية، طرق للتركيز على اللغة، نماذج نقدية في اهتمامات القارئ وإدراكاته، وليست أسماء لأحراء مفصلة في اللغة، وبوصفها أشكالا في اللغة، فإنها ليست أحراء غير مترابطة مثل الهيكل، والمحرك، والإطارات في السيارة، وأي جزء في اللغة المحللة يمكن أن يُعلق عليه من حلال هذه الإدراكات الثلاثة قارئ الوظائف الثلاثة المترامية عند هاليداي - وسوف تكون معظم أجزاء النص محل اهتمام من أكثر من رواية من هذه الروايات، وغالبا جدا، سوف تُرر الملاحظة الوصفية من وجهة نظر معينة مباشرة التدفق أو الاستجابة لواحد من المستويات الأخرى

مثال للتحليل :

لإظهار نقطة التقاطع لهذه الحطوط البصرية التحليلية، فسوف أختتم هذا الفصل بمناقشة مختصرة لجمل استهلالية من قصة قصيرة لهيمنجواي " القنلة " من وجهة نظر التحليلات الثلاثة.

١ - فُتِح باب مطعم هنري، ودخل رجلان.

1 - The door of Henry's lunch-room opened and two men came in.

٢ - جلسا على المنضدة.

2 - They sat down at the counter.

٣ - ماذا تطلبان؟ مألها جورج.

3 - What's yours? George asked them.

٤ - لا أعرف، أجب واحد منهما.

4 - I don't know, one of the men said.

٥ - ماذا تريد أن تأكل يا آل ؟

5 - What do you want to eat, Al ?

٦ - لا أعرف، قل آل.

6 - I don't know, said Al.

٧ - لا أعرف ماذا أريد أن أكل.

7 - I don't know what I want to eat ,

- ٨ - وفي الخارج بدأ الظلام يحل.
- 8 - Outside it was getting dark.
- ٩ - لاح ضوء الشارع من خلال النافذة.
- 9 The street light came on outside the window.
- ١٠ - قرأ الرجلان قائمة الطعام على المنضدة.
- 10 - The two men at the counter read the menu.
- ١١ - شاهدهم نيك أدامز من الطرف الآخر للمنضدة.
- 11- From the other end of the counter Nick Adams watched them.
- ١٢ - لقد كان يتحدث مع جورج عندما دخلا.
- 12 - He had been talking to George when they came in.
- ١٣ - إني أريد قطعة طرية من لحم الخنزير مع صلصة تفاح وبطاطس مهروسة، قال الرجل الأول.
- 13 I'll have a roast pork tenderloin with apple sauce and mashed potatoes' the first man said.
- ١٤ - ليست جاهزة الآن.
- 14 It isn't ready yet.
- ١٥ - لماذا وضعتها في قائمة الطعام إذن بحق الجحيم.
- 15 - What the hell do you put it on the card for?
- ١٦ - إنه العشاء، شرح جورج.
- 16 - That's the dinner' George explained
- ١٧ - يمكن الحصول عليها في الساعة السادسة.
- 17 - You can get that at six o'clock.'

١٨ - نظر جورج إلى الساعة على الحائط خلف المنضدة.

18 George looked at the clock on the wall behind the counter

١٩ - إنها الخامسة.

19 - 'It's five o'clock'

٢٠ - إن الساعة الآن الخامسة و الثلث، قال الرجل الثاني.

20 - The clock says twenty minutes past five' the second man said.

٢١ - إنها عشرون دقيقة فقط.

21 It's twenty minutes fast.'

٢٢ - أوه ، إلى الجحيم مع الساعة، قال الرجل الأول.

22 Oh' to hell with the clock' the first man said.

٢٣ - ماذا تريد أن تأكل.

23 - What have you got to eat?

٢٤ - إنني أستطيع أن أحضر لك أي نوع من الشطائر، قال

جورج.

24 - I can give you any kind of sandwiches' George said.

٢٥ - يمكن أن تأخذ فخذ خنزير وبيض، أو لحم خنزير مقعد

وبيض، أو كبد و لحم خنزير مقعد، أو شريحة لحم.

25 - You can have ham and eggs' bacon and eggs' liver and bacon' or a steak.'

٢٦ - أعطني قطعة من الدجاج بالبيض مع صلطة خضراء
وصلصة كريم وبطاطس مهروسة.

26 - Give me chicken croquettes with green peas and
cream sauce and mashed potatoes.'

٢٧ - هذا هو العشاء.

27 That's the dinner'

٢٨ - كل شيء نطلبه هو العشاء، إيه ؟

28 - Everything we want's the dinner' eh?

٢٩ - هذه هي الطريقة التي تعملون بها.

29 - That's the way you work it.'

٣٠ - إنني أستطيع أن أحضر لك فخذ خنزير وبيض، لحم
خنزير مقعد وبيض ، كبدة

30 I can give you ham and eggs' bacon and eggs' liver

٣١ - إنني سوف أحضر فخذ خنزير وبيض، قال الرجل الذي
يدعى آل.

31 - I'll take ham and eggs' the man called Al said.

٣٢ - لقد كان يرتدي قبعة فروسية ومعطفا أسود ذا أزرار
منقاطعة على الصدر.

32 He wore a derby hat and a black overcoat buttoned
across the chest.

٣٣ - لقد كان وجهه صغيرا شاحبا، وله شفاة ممثلة.

33 - His face was small and white and he had tight lips.

٣٤ - لقد كان يرتدي شالا حريريا وقفازا.

34 - He wore a silk muffler and gloves

إن النص يمكن التفكير فيه على أنه تتابع من العبارات والجمل التي توجه انتباه القارئ عبر القراءة من يسار بنية البلاغ information structure إلى يمينها، وهو يسمح للقارئ - بانتظام أو بتهليل - أن يستعيد المعنى من البنية السطحية ضمن تتابع منظم " أو فوضوي ". هذا الشكل الإخباري " للنص أيضا شكل إدراكي تستطيع من خلاله رؤية التماسك للوهلة الأولى في قطعة من اللغة. كيف تستطيع اللغة أن تتشعب نفسها موصوعا كاملا مترابطة أكثر من كونها سلسلة عشوائية من الجمل ؟

كل الوسائل اللسانية التي تساعد على التوصل بين الجمل المتقاربة " أو الجمل التي لا تبدو متقاربة " وسائل حيوية للتتابع الإخباري، وللتماسك: الضمائر، بدائل الأفعال " لقد سألته أن يعتذر وقد فعل ذلك "، الإسناد المعجمي، تتابع السؤال والجواب إلخ ... في هذا الجزء المقطع من أقصوصة هيمجواي ينتظم التماسك النصي والتتابع المعلوماتي لنتظاما بارزا من خلال ترتيب الأسماء والضمائر والمتغيرات المعجمية في حقول دلالية ثلاثة: مرجعية هوية الأبطال وتعيين أفعالهم مرجعية قائمة الطعام، مرجعية الساعة / الوقت.

حتى مع محتوى ذي سمات بسيطة، يشار إلى المناقشة حول الطعام، وكذلك إلى تنظيم الأخبار وإسنادها بشكل معقد في بنية النص السطحية، " ما تطلبون؟ What's yours " في الجملة رقم " ٣ " تشتمل على شيء محسوب يعني

احتيار الطعام، وفي الجملة " ٤ " فإن الحذف يقوئ، إن احتيار الطعام يسمي من حلال إيهام مرجعي " ماذا what " التي هي صدى " ماذا " التي قالها جورج في الجملة " ٣ "، الجملتان " ٦ " " ٧ " تكرر إن رفض تسمية الطعام في الجملتين " ٣ " و " ٥ " (لاحظ أن الجملة " ٧ " تحويل تركيبى صدى لمحصلة " ٤ ، ٥ ") وتشتمل " ١٣ " على بدائل الفعل eat " pro-verb " الذي هو have " في " ٥ ، ٧ "، وقد ملئ في موضع سابق غير محدد، قطعة طرية من لحم الخنزير a roast pork tenderloin، وقد أشير إليه على أنه صمير بعد ذلك " it " و " that " في " ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ " صيغة مكررة جديدة تشكل النمط نفسه، تبدأ مع " ماذا what " في " ٢٣ "، تستدعي " ٣ ، ٥ ، ٧ " التي تملؤها عبارات اسمية معجمية كاملة تحدد مفردات الطعام في " ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣١ " وقد أشير إليها بوصفها صمائر pronominalized في " ٢٧ ، ٢٨ ".

يجمع هذا النمط من الأسماء والضمائر للنص معاً تجمعا مترامنا، كما أنه يدعمه، إنها لغة شديدة التماسك، لكنها تكرارية، لا تصل إلى مكان، تبعد عنا للفعل الرئيسى الوشيك الذي نشعر به، وفترضيا فإن هذا واحد من الأسباب التركيبية التي تعطي انطبعا بالتشويق، وبالمثل، ولكن في صورة أكثر تقدما، نمط أسماء الأعلام والضمائر التي سررت المشاركين في الجمل القليلة الأولى، وميزت أدوارهم، كما قدمت " الفقرة من هيمنجواي " هنري " مفتاح غير حقيقي " " رجال two men " " هم they " ، جورج George ... إلخ، ولا بد أن يحذر القارئ في أثناء قراءته هذه السلسلة " رادا كل ضمير إلى صاحبه " متعرفا على كل فرد، منظما إياهم إلى متعارضات فعلية، بينما تترك المعلومات عبر تتابع الجمل.

عندما ندرس النصوص من وجهة النظر التحليلية للنص (كمقابل لمفهوم " الخطاب " أو " المحتوى " أو أية مدركات أخرى ربما نختارها) فإننا نلاحظ تضمينات البنية السطحية لحبرة القارئ تتم على شكل العمل، في النقد التقليدي للشعر فإن التركيز الأكبر على البنية الشكلية له الاعتبار الأول دائما، وبسبب أن الشعر لغة موروثة، فإنه يظهر علاقات تنظيمية مع الحبرة الرمزية للقارئ، مغيرا لها، ومقيما عليها، وأكثر من ذلك، وبعد أن أصبح الشعر مصعوقا صفا مميرا في صفحة مطبوعة، مقسما إلى مجموعات من الحمل، مع فراغات بيضاء منتظمة بين حواف هذه المجموعات وعليها، فإن القصيدة تقدم نفسها على أنها بنية مكانية، وأخيرا فإن القراء والنقاد يجذبون إلى القدرة للسمية للقصائد، ويكافأ هذا الانتباه من خلال التنظيم التقليدي للصور الصوتية figures of sound " للسجع assonance والإيقاع rhyme ... إلخ " في البلاغة التقليدية

لأسباب مختلفة، ينظر إلى هذه الأنماط شبه المرئية للتنظيم البصري - اللفظي، الشكل القريائي، أشكال الصوت على أنها أقل أهمية في الرواية " وفي النثر عامة ". إن الروايات أكثر استمرارية دائما، وأقل في علامات الترقيم، وتصل الأسطر المطبوعة وصولا منتظما حتى الحافة مشجعة على القراءة المتواصلة، لكن الواضح أن تقاليد الانتباه للزمكاني، وسرعة القراءة " وهذا ينطبق على كلا الجنسين " تختلف سببا، ولا تختلف احتلافا مطلقا، وبعد سبق فقرة هيمنجواي إشارة بصرية في الحوار، فهي توظف توقعات للقارئ تجاه البنيات اللسانية التي تعد ملائمة للمصطلحات العامة وللأنواع المميزة للتبادلات التفاعلية هنا بينات السيطرة والمواجهة، وتكون هي تقاليد روائية أخرى بينات لحضور البنية والبراعة، أو التبادلات الإخبارية المهمة، أو سوء الفهم، كل هذا تنويعات في الخطاب، وبحر

شكل النص نمط الخطاب، كما يمكن تمييزه لسانيا من خلال تركيب الأسئلة والأجوبة والإحالات المعجمية بين الكلام ... إلخ، بجانب تصميم الكتاب المفتوح، وغير المنتظم في طابعه، والذي يتطلب من القارئ أن يكيف توقعاته نحو نوع محدد من الحوار، إن شكل النص في هذا المقتطف له تأثيرات مباشرة على إيقاع القراءة، حركات العين غير منتظمة، ولا تتحرك ذاتيا بسبب الطريقة التي تنتهي بها السطور عند نقاط مختلفة على الصفحة، كذلك يفتت إيجاز الجمل تيار القراءة، هذه التأثيرات أقوى على بعض القراء ذوي القدرات الصوتية الحادة أكثر من تأثيرها على آخرين استطاعوا أن يديروا أنفسهم على القراءة بأقل قدر من الاستجابة للعوامل النحوية والإيقاعية في البنية السطحية، ويمكن التفكير في تتبعها الجمالي كما يلي. في هذا المقتطف، ينتج الإيقاع المفتت - ربما - صعوبة وتقلقا ملائما لحالة الحبكة الملتبسة المهددة، وهي حبكة تولدت من خلال الافتحام غير المبرر للرجلين المجهولين، إن العلاقة بين بنيات النص وسيكولوجية القارئ مسألة واسعة وعميقة، وهي محط اهتمام في البلاغة التقليدية، ولا يمكن أن يقال عنها الكثير في البلاغة التقليدية إلا بعد أن نتعرف أكثر على اللسانيات النفسية لعملية القراءة.

ونعود سمة أساسية أخرى إلى التماسك الشكلي، وإلى تنميط النصوص، هي سمة التكرار وسببته القريبية والتوليزي، وهذا ليس شكلا مهما جريئا في " القنلة " (حللت الأمثلة التي تنتم بسمة أسلوبية أولية في الفصل الثالث) لكنها تصور إلى حد ما تنميط الفقرة. إن صيغة تقديم الكلام المتكرر مؤسسية على الفعل " قال " وبعض التكرارات المصيبة للبيانات الأكثر طولا : ٤-٥، ٦-٧، ٢٥-٢٦، ٣٠.

لنتأمل بإيجاز هذه الفقرة من مطور الخطاب " الصعبة في نحو النص المحرد " إن الخطاب حاصية اللغة الوسيطة للعلاقات التواصلية التي يعبر عنها من

حلال أي فعل اتصالي، وفي العمل الروائي تطبق لسانيات الخطاب تطبيقاً طبعياً على وجهة النظر، الموقف البلاغي للمؤلف تجاه راويه، تجاه شخصياته " وبقيّة العاصر الأخرى هي المحتوى " تجاه قرائه المفترصين.

يُستشهد دائماً بهيمنجواي على أنه مثال للكاتب اللاشعبي الموصوعي الذي لا يكشف نفسه، ولا يدعي أن له معرفة داخلية بأبطاله، وهو يخلق روايته بنفس هذه السمات الشخصية، ولاحظ أن هذا لا يسبب نقصاً في وقفات الخطاب، بل يسبب وقفة محددة لنوع معين " كل اللغات فعل اتصالي يقوم به شخص ما مع اتجاهات، وهي خطاب لشخص ما " يمكن ملاحظة الموقف العقلي لهيمنجواي مع ذلك لسانياً من خلال غياب الـ " MODAL "، فلا توجد أفعال مثل " يشعر " تشير إلى رؤية داخلية، أو " يبدو " تلعب الانتباه إلى الحكم المتردد للراوي من الخارج على الشخصية (" هو يشعر بالعصبية " أو " هو يبدو عصياً " جملة محرمة هنا) لا ظروف جمالية تكشف عن درجة الفعل " من المحتمل probably ، تحديداً definitely " لا صفات تقييمية، والدلائل العليا على هذا الموقف المحايد تظهر في تكتيك تقديم الكلام في الحوار: فإما أن الفعل يستخدم " ١٤ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٦ - ٣٠ " أو أن هناك فعلاً تفسيرياً في حده الأدنى " سأل asked ، قال " سبع مرات، ويقوم فعل تقرير واحد بالتفسير: " شرح " هي الجملة ١٦. لا تقرر الكلمة ببساطة فعلاً كلامياً، إنها تميز أيضاً مجتمعين في علاقتهما بالمعلومات التي يفصح عنها الكلام: تأخذ مجموعة من الناس نور العارف، والأخرى لا تتمتع بأي امتياز، الراوي وجورج ونيك أدامر " والقارئ " من ناحية ، وقاطعا الطريق من ناحية أخرى، والعلامة الأخرى الوحيدة على ولاء الراوي العبارة التمهيدية الأولى " باب مطعم هنري. " إنها محددة تشير إلى منشأة نفترض أنها مألوفة للراوي، الجملة

" ١٢ " تعطي معلومات حول سلوك مجموعة نيك - جورج سابقة لدخول قاطعي الطريق، وهي لذلك تفتقر إلى الراوي عضو في هذه العصاة، والجملة " ١٣ " الرجل الذي يدعى آل. " يتصل الراوي بواسطتها من معرفته بالهوية الحقيقية لآل، الوقعة الخطابية إذن ليست بسيطة: إن الشخصيات والاموضوعية تبدو مفرطة في التبسيط من حيث كونها وصفات للراوي في هذه القصة على نحو ما، وغير دقيقة، الشخصيات والاموضوعية تطبقان بالتأكيد على رفض الحكم، أو رفض التعميم، وتجنب وقعة الكائن الكلي omniscient stance الذي يدعي كثير من الروائيين من خلاله رؤية مميزة لشخصياتهم، لكن راوي القصة ليس غائبا عن الوجود غائبا عاما، إنه شاهد عيان، يسجل، لكن لا يتدخل، كما في توحده مع الأمكنة، ومشوق لكنه ليس واعدًا تجاه التطورات التي تجعله يقودنا إلى إمعان النظر فيها.

إنه من الصعب أن نقول الكثير عن المحتوى (الحكمة، الشخصيات، الخلفية، النية، كما اقترحت من قبل) من خلال قراءة مقتطف شديد القصر وغير كامل، ومع ذلك، فإن بعض الأنماط في طريقها للتأسيس، إننا يمكن أن نسند إلى " آل " ورفيقه دور الفاعل، ونسند إلى نيك وأدمز دور المفعول بمساعدة الإشارات الضمنية فقط في الخطاب، وكما اعتقد، فإن هناك محمولا حكائيا رئيسيا واحدا في هذه الفقرة " محمولا مركبا، لكنه مؤكد " : دخول الرجلين إلى المطعم، وهو دخول يتطور بسرعة إلى عدوانية في جدالهم حول قائمة الطعام، ويبدأ الفعل وكذلك الشخصيات في استقبال بعض التحديدات، وهي تحديدات ذات محتوى ميتولوجي رمزي دلالي، لقد تحدثت من قبل عن " التطفل " و " العدوانية "، وهناك تعارض

١ - واحد من اسباب حيازي نقلته انه قد مورس عليها تحليل المصنوع في مكان آخر - راجع Lubomer ' Toward a structural of content in prose fiction ' in S. Chatman ed. Literary Style ' a Symposium (New York and London : Oxford University Press 1971) ' pp 95 - 110

بين الألفة والعربة، الداخلي أو الأليف، والحارجي أو الأجنبي، تعارض تيمى أصلي تم التعبير عنه من خلال استقطاب الشخصيات، ونبدأ بعصر السمات الدلالية القليلة في الارتباط بالشخصيات: جورج واقعي وصبور وعيد، والمتطفل عدائيا سريعا التهيح، ونوحي الجملة " ٣٢ ٣٤ " بأبهما من قاطعي الطريق، وقد حُطَّط الإطار التيمى العلى كى يستوعب المرید.

تركز معظم المدارس اللسانية استباها على تحليل الحمل والوحدات اللغوية الأصغر من الجملة، وهناك وحدات اتصالية أكثر اتساعا تشمل الروايات والمقالات الصحفية والتمثيلات التليفزيونية والخطابات التجارية والحوادث اللغوية والسونات ... إلخ، وقد بدأت اللسانيات - حديثا - في تطوير تفسيراتها لهذه النى الأكثر اتساعا، وفي الوقت الحاضر، فإن اللسانيات تعد - مع ذلك أفضل أداة لتحليل البنية السطحية (مركب من الجمل) للوحدات الأكثر اتساعا، ولسا مستعدين لقول الكثير عن البنيات المضمومية للعمل الروائى، وفي الحالة الراهنة للنص، فإن الدراسات اللسانية للعمل الروائى تركز تركيزا أفضل على ما أسميه " النص " و " والخطاب " لأنه يمكن تحليل هذه الأشكال الروائية مباشرة من خلال بنى الحملة الملحوظة، وطبقا لذلك، فإن نقية الكتاب سوف تركز في معظمها على هذين النمطين.

1- بالأحرى يعد وصفا للنسبة العسقة للنصوص في الوقت الحالى شكلا أساسيا لأنواع التحليل الذى قامت به البيوية الرسمية وهو لذلك محدد ، راجع فى ذلك تقسيم العمل فى المعصمة

الفصل الثالث

النص

البنية النصية في الشعر والنثر :

يجد كثير من طلاب الأدب ومعلميه أن الحديث عن الشعر أكثر سهولة من الحديث عن النثر، ويبدو أن هناك كثيراً مما يمكن قوله عن تنظيم القصيدة اللسانية، والأهمية التيمية لهذا التنظيم، وعلاقتها بالقصائد الأخرى . إلخ، وهذا يشكل نوعاً من المعارفة، لأن إدراك المراد في الشعر أكثر صعوبة - بالتأكيد - من إدراكه في النثر، لكن الشعر يمتلك ميزة هي سهولة للوسائل النصية فيه. افترض مثلاً أنك ترى شكلاً طباعياً مثل هذا الشكل:

What up the seasons of sweet salar thought,
I summon up remembrance of things past,
I sigh the back of many a dream I sought,
And with nêd was nêd weep by heart times' waste:
Then may I draw by eye (and's'd to flow)
For gracious Remembrance hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long-since cancell'd woe,
And weep th'expense of many a vanish'd night.
Then may I grieve at pleasures all-gone,
And heavily fresh woe to woe weep o'er
The sad abscence of fore-bemused moan,
Which I may pay, as if it had paid before.
But in the while I think on thee (dear friend)
All wishes may restor'd, and sorrows end.

لو كنت قارئ متوسط الخبرة بالشعر، فسوف تترك هذا الشكل على أنه سونيتة شكسبيرية، سترويك هذه الهوية بأسلوب مختصر شديد العاطفية تجاه القراءة الملائمة للقصيدة. إن سوف نعرف بسرعة أنه يجب البحث عن القوالب البيانية structural patterns الشائعة في هذا الجنس الأدبي مثل، العلاقات الدلالية بين

الكلمات الإيقاعية، توارى المعنى أو تعارضه في العبارات المتشابهة التي تتموضع في أماكن متشابهة داخل مقاطع القصيدة " مثل بدايات الرباعيات القريبة " العلاقات المنطقية " لو . إنر "، للتزامن مع مقطعية القصيدة إلخ، وباختصار ، يدفع شكل النص القارئ إلى تكييف حزمة من التوقعات والفروض التي تقود عملية القراءة، والتي تندد عددا آخر من الفروض غير الملائمة. وكما رأينا في حوار هيمسجواي، فيمكن لبعض التنظيمات الطباعية أن تثير توقعات بنائية لدى القراء، لكن هذه التوقعات صعبة نسبيا وغير منضبطة، وتمنح الصفحة الرمادية العادية في النثر مدخلا طباعيا محدودا للشكل النصي، وعلى القارئ أن يعيد تكوين إيقاع النص وأنماطه من خلال الاستجابة للبنية السطحية لجمل النص، وعليه - في الوقت نفسه - أن يختبر هذه البنية بوصفها وسيطا للمعلومات، هل هذا تدفق متماسك من الأفكار؟ كيف يتحرك النص من نقطة إلى أخرى؟ هل هناك عوائق تمنع تقدم العقل خلال النص؟ ولو كانت هناك عوائق، فما وظيفتها؟ وقد طرحنا بعض الملاحظات حول هذه المسائل فيما يتعلق بالمقتطف من قصة " القطة ".

إنني سوب أحتل الآن فقرة من الرواية القوطية Gothic الحديثة لدايفيد ستوراى David Storey " رادكليف Radcliffe ١٩٦٣ " كي أطور من حللها فكرة البنية النصية، وفي القسم الذي أخذ من المقتطف التالي يحرك " أوبانك " مقال مظاهرات رجاله ومعداته من أرض الاستعراض كي يهرش المظاهرات، ويجلس " ليوبارد - الشخصية المركزية الفلقة في الرواية - معزلا في الشاحنة، حادا كانه مجروح، ومتوترا بعد تجاربه العريية في المشروع.

١ - أوبانك بصيح للشاحنة الأولى.

1 Fwbank should to the first lorry

٢ - هدر محركه ، وبدأ يتحرك.

2 Its engine roared and it began to the move off

٣ - أسرع للرجلان عند البوابة إلى الشاحنة ، ثم تسلقاها.

3 The two men at the gate hurried to the truck and scrambled in.

٤ - بدأ " شو " في الركن بضحك بهدوء ، عندما بدأت القافلة تتقدم ببطء.

4 - Shaw, in the corner, had begun to laugh quietly as the convoy rolled slowly.

٥ - وقفت " إيد " عند البوابة المكسورة.

5 End stood by the broken gate.

٦ - وحلفها بدأ الحقل يحترق بفعل الحرارة.

6 - Behind her the field smouldered in the heat.

٧ - كنت أرض الاستعراض حالية.

7 The showground was empty

٨ - رقعة عارية من الأرض، مناطق من العشب الأصفر،

وركام من النفايات مبرت موقع عمل اليوم السابق.

8 Bare patches of earth, areas of yellowed grass and mounds of refuse marked the site of the previous day's activity

٩ - تقف علب " وريباي " الأربع وحيدة في المركز.

9 -Wetherby, s four cans stood alone in the centre

- ١٠ - سارت نحوها متفحصةً للحواف الخارجية للمظلة.
- 10 She walked across it, inspecting the outlines of the marquees.
- ١١ - التفت الكلب ، وبدأ يجري نحوها.
- 11 The dog had turned, and begun to run towards her
- ١٢ - احتفى الحقل حلف أطراف الأشجار .
- 12 - The field disappeared through the fringe of trees
- ١٣ - جلس ليونارد بحدة متأرجحا مع الشاحنة، ركز نظره المحنقة في المشهد خلفه.
- 13 Leonard sat stiffly, swaying with the truck, his gaze fixed on the scene behind
- ١٤ - وللحظة استطاع أن يرى القلعة كصورة ظليلة على بعد عدة أميال، معلما الموضع، عندئذ برزت المناكب الأثقل والأنعم للوادي الضيق.
- 14 - For a while he could see the castle silhouetted several miles away, marking the spot, then the heavier, smoother shoulders of the lower valley rose up
- ١٥ - انحدر الطريق فجأة ، وجروا بين الشريط الأول من الأحجار.
- 15 The road dropped suddenly and they ran between the first bands of stone terraces
- ١٦ - تلاشت المواطئ الحصراء والنبضاء، انحسرت الطلال السية لقاع الوادي فوق حط الشاحات السريع.

16 The green and white strands vanished, and the brown shadow of the valley bottom closed over the line of speeding trucks

١٦ - التَصَفَّتِ المَمارِلُ الجائِمةُ عَلى البَروَراتِ الحَجرِيةِ بِالحَافَةِ المَحادِيةِ للأَرضِ السَبيحَةِ.

17 Houses, perched on the rocky outcrops, clung to the terraced edge of the moors.

١٨ - وَكانَ النَهرُ في مَكانٍ ما يَجرى بَينَهُم: رَاحَتَهُ تَصلُ إلى الشَاحِبةِ ، بَينَما يَتابعونَ مَجرَاهُ المَختَفِى.

18 Somewhere, running among them, was the river; its smell came into the truck as they followed its hidden course

١٩ - عَندَئِذٍ بَروا لِلشَمسِ مَرةً أُخرى، وَانصَحَ الوادِى مِن أَسفَل ، وَتَابعَ النَهرُ مَسيرَتَهُ خِلالَ المَجرى الصَيقِ للأَشجارِ، وَهُوَ حِوِافِ شَلالِاتِ المِياهِ الصَحيحةِ.

19 - Then they rose into the sun again, the valley cleared below and the river flowed through a narrow strip of woods and over a ridge of shallow falls

٢٠ - لَقدِ انطَلَقوا مَعَهُ لِبَعضِ الوَقتِ، ثُمَّ جَرفَهُم مَرةً أُخرى، وَقدِ لَمَسَوا الرِيفَ.

20 They rode with it for some time, and then swept down again, the country leveling out.

٢١ - حجبت صفوف المنازل الوادي. أولا للصف الأول، وبعد ذلك بقية الصفوف، بامية في امتداد أوسع من الفرمد والأحجار مكثفة عميقة مظلمة.

21 The strings of houses enveloped the valley, first one side then the other, growing into a broader elongation of brick and stone, thickening, deepening, then darkening.

بنية المعلومات Information structure

والتماسك cohesion :

هذا ليس نصا مستقلا في جميع أجزائه، فحين يصل القارئ إلى أول الفقرات التي لفتت لها، فإنه يعرف أسماء الأشخاص، وأن للفاصلة تتكون من ثلاث شاحبات كبيرة، وشاحنة صغيرة، وسيارة "أوبانك"، وأن للنواة هي "الجملة ٥" قد كسرتها شاحنة المقاول، وهكذا. توجد إحالات خارج المقطع تفتت العموض الكامل فيه: الشاحنة الأولى هي واحدة في صف مكون من ثلاث شاحبات، إنه ليس متساويا مع الشاحنة الصغيرة، هناك أيضا إحالات محكمة داخل النص، والفقرة الأولى تحتوي على وصف لأربعة أفعال منفصلة لأربعة فاعلين مختلفين في السية العميقة. "أوبانك ١"، "اللوري الأول ٢"، "الرجل عند البوابة ٣"، "شو ٤" وترتبط الجملة "٢" بالجملة الأولى من خلال الصمير "Its". "مثمرة إلى اللوري الأول، وترتبط "الشاحنة" في "٣" - "اللوري الأول" في "١" من خلال التوالي بين سية الجمليتين (الفاعل الإنساني "أوبانك" / الرجل " + المسند" صاح/أسرع" + المكان أو الهدف "إلى اللوري الأول / إلى الشاحنة")، والمنصم هنا: أن الشاحنة مثل اللوري تبدأ في التحرك، ويُلخص بطي

المركبات ويُعمم في نهاية الجملة للرابعة، وتُحذف عبارة "clause" الشاحنة " عند نهاية الجملة " ٣ " وتكون البنية العميقة لها " وتسلق الشاحنة " ويخصص طريقة الحذف ترتبط للجملة " ٤ " مع الجملة " ٣ " (في ركن " الشاحنة ") تصبح هذه الإحالات عملية آلية من خلال استخدام الضمير والمتغيرات المعجمية والتكرار وحذف العبارات المتكررة، لكنها جوهرية وتكفل التماسك cohesion الشكلي، وعلى القارئ أن يبني سلسلة متسارعة من الأفعال مرتبطة وقتياً ومبنيًا، منشئة مسنداً حكايتاً واحداً: الانطلاق، ولا يجب أن يوقفه التعجب مما كان عليه " شو " في الركن: يتجاهل النص الاضطراب الكامن من خلال الحذف للمزدوج لكلمة " الشاحنة " الأولى في الجملة " ٣ " مشيراً إلى الحذف المماثل في الجملة " ٤ " .

بعد تشابه لبنيات التركيبية التي تأسست على التماسك cohesion في الفقرة الأولى إسهاماً مهماً، فهناك سبع عبارات فعلية من نمط " x فعل شيئاً ما " . لكن لاحظ أن الأسماء الفاعلة والمسنندات تقدم باستمرار فاعلين جنداً وأفعالا: لوبانك، اللوري الأول، للرجلان، شو، صاح، دار، بدأ في التحرك ... إلخ، وهكذا يصاحب التوالي المعجمي التماسك cohesion التركيبي، بمعنى أن الكلمات في النص تقود القارئ باستمرار خلال قطع جديدة في الحكي أو في المعلومات الإشارية، وتبدو الجملتان ١٠ - ١١ متقدمتين بهذا المعنى، لكن بقية المقتطف ليست كذلك، على الرغم من أنه يصف رحلة خلال الريف، وحلال الزمن، وتصبح الأفعال استعارية، والتعابير للمعجمية زخرفة، والتركييب إيقاعي.

وينجلي التماسك cohesion بدون تقدم في الجمل ٦ - ١٠. موضوع الفقرة حقل حرب مرثي من منظور ليوبارد (حول المنظور والإدراك في هذا النص راجع الفصل الرابع ص : ١٢٣ - ١٢٤)، إنها ليست أفعال إنييد، كما أن

الموصوع الذي أشير إليه من خلال تراكم عبارات الأسماء التي تحدده ، الحقل " ٦ " ، أرض الاستعراض " ٧ " ، الموقع " ٨ " ، المركز (قد حذف) " ٩ " ، " ١٠ " ، قارئ " الحقل " ١٢ " ، إن للصمير It منير للاهتمام جرثيا، ففي هذه الجملة لا توجد إحالة سابقة، إنها تشير - بوصفها انطباعا عاما - إلى تيار معجمي يبدأ بكلمة " الحقل " في الجملة " ٦ " ، لقد حل التماسك الإشاري للمحكم في الفقرة الأولى محل التماسك الذي يمكن تحقيقه بالتكرار للمعجمي " ونحن نعرف تماما إلى ماذا يشير كل اسم وصمير " ، وأيضا فإن هناك إشارات أولى " ضمن هذه الفقرة " إلى النص الإيقاعي لستوراي: رقعة عارية من الأرض، مناطق من العشب الأصفر، ركسام من النفايات، وبالطبع تشير العبارات الثلاث إلى أنماط شديدة الاختلاف من الآثار في الموقع، ولكن بالنسبة للقارئ فيمكن للإيقاع الرابط أن يحدد المميزات الدلالية، ويمكن أن يكون ستوراي مشوقا موسيقيا، مادام أنه هنا، يريد أن يكون مرثيا بقوة. ويبقى النص متماسكا، لكنه يبدأ في أن يكون مسهبا، وربما يبدأ القارئ في تحطيه وقد سيطر على الفقرتين الأخريين من خلال الجملة وإيقاع العبارة " clause " تكثيف وتعميق ويعتد إظلام " ٢١ " ومن خلال التماسك بواسطة التكرار المعجمي " الوادي : أربع مرات " ومن خلال الإسهاب الدلالي مع التغير المعجمي " اختفى، نظرة محقة، مشهد، يرى، صورة طلية، ممزاة ، ظل ١٢ - ١٦ " ، وسوف أناقش هذه الفقرات من وجهة نظر " الخطاب " في الفصل التالي، لذا فإنني سوف أتترك هذا النص للحظة.

الإخبار Information، التنغيم Intonation، النغمة Tone

هذا نجد مقتطعا قصيرا من مقال^١ كتبه د. هـ . لورانس، وهو يعد وحدة إخبارية متماسكة يحوي تركيبا يتضمن نعمات قوية توحى بنعمة بلاغية قوية واضحة للصوت، وفيه تعمل النية الصوتية للبص بالتعاون مع القوة الدافعة للمعنى:

١ - يكره المرتد الحياة نفسها.

1 The renegade hates life itself

٢ - هو يتمنى موت الحياة.

2 -He wants the death of life.

٣ - هكذا، هؤلاء الإصلاحيون والمثاليون الذين يمجدون المتوحشين في أمريكا.

3 So these many, reformers, and, idealists, who glorify the savages in America.

٤ - إنهم طيور للموت - كار هو الحياة.

4 - They are death birds, life-haters

٥ - مرتدون.

5 Renegades.

٦ - لا يستطيع العودة.

^١ النعيط نفسه يمكن الإشارة إليها من مقتطفات من أعمال لورانس الروائية، وقد بحثت هذه الفكرة لأنها توقفت من قبل ريتشارد أومان Richard Ohman في كتاب "Generative grammars and literary style in D.C. Freeman ed Linyistics and Literary Style" وهي مقالة مهمة جد تقارن هذا الكتاب

6 We can't go back.

٧ - ولا يستطيع ميلفيل.

7 And Melville couldn't.

٨ - كل ما يكرهه الحياة المتحصرة التي عرفها.

8 Much as he hated the civilized humanity he knew

٩ - لا يستطيع العودة إلى المتوحشين.

9 He couldn't go back to the savages.

١٠ - هو يريد.

10 He wanted to

١١ - هو يحاول.

11 He tried to

١٢ - ولا يستطيع.

12 - And he couldn't.

١٣ - لأنه في المقام الأول، هذا يجعله مريضاً.

13 - Because in the first place, it made him sick.

(دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي ١٩٢٣ .)

هذه الفقرة - مثل مقتطف رانكليف - متماسكة دلاليا في الحركة من جملة إلى جملة من خلال فعالية عدد من الروابط التركيبية المختلفة: ويؤدي التكرار اللفظي Anaphoric أو استخدام الصمير للإشارة الخلفية backward-pointing pronominalization دورهما البصري المعتاد رانطين الجمل بسوايقها: " هو " في " ٢ " = المتوحش في " ١ "، " هم " في " ٤ " = الإصلاحيون والمثاليون في " ٣ "

وليس المتوحشين، وتحت بعض الصمائر القارئ على الاحتفاظ بالمعنى من خلال
 الجمل المختلفة كي تحتفظ بهويتها: " هو " في " ١٣ " تشير عبر سلسلة من
 إحالات الضمير " هو " إلى ميلعليل في " ٧ "، لكن أداة التماسك الحاسمة هنا هي
 الحذف، فالجمل تعتمد على سابقتها من خلال الإزالة التحويلية لأجزاء من بنيتها
 السطحية. فقد عوضت الجملتان " ١ ، ٢ " بالمسند الرئيسي المفقود من الجملة
 " ٣ " : الإصلاحيون والمثاليون ، يكره الحياة نفسها، يتمنى موت الحياة، والفقرتان
 الثانية والثالثة (الجمل ٦ - ١٢ ، ١٣) حاستان خاصة بسبب الاعتماد المتبادل
 لكل الجمل على بعضها من خلال الحذف، وتبدو الجملة " ٦ " مكتملة ذاتيا للوهلة
 الأولى، مادة المسند " يرجع " للجملة غير المكتملة " ٧ " وتعتمد الجملة " ٨ " على
 إعادة بناء الجملة " ٧ " حتى تكتسب كمالها الخاص ، بعد ذلك يمتد الفعل " يرجع " الذي
 يتصمر ميلعليل إلى الجملة " ٩ " (يرجع إلى المتوحشين)
 العبارة clause التي فهمت على أنها جزء من البنية العميقة للبتر الظاهري في ١٠ -
 ١٣ باقلة القارئ سرعة إلى الأمام، لكن يوجد أيضا عنصر من إعادة التفسير
 الدلالي الاسترجاعي . فعلى الفعل " يرجع " في (٦) يحمل تفاصيل أكثر من
 خلال " المتوحشين "، وهكذا يجمع نهاية الفقرة كل عناصر المقاربة لحالتنا مع
 ميلعليل في قياس الحصار ضد البدائية، تترايط هذه الجمل - وهي بسيطة في نفسها
 معا في نص متماسك محكم، يؤكد على إدراك القارئ لنلاغة للتناقضات القوية.
 وبسبب سطق الفقرة وتركيبها أو الطريقة التي يُعبر بها عن النقاش إلى
 النعمة الأسلوبية، من خلال التحكم في ارتفاع الصوت في القراءة، ويتطلب
 التركيب المفترض منحنى نغميا خاصا ملائما، يرتفع ويخفض مع ارتفاع الصوت
 الذي ينال مع سبة ما يكتب ومعناه، ويحب أن يكون البس في الأماكن الصحيحة،

وإلا ميسووه المعنى. (ولاحتار هذه المسألة ، اقرأ الجملة السابقة بتأكيد قوي على حرفي الجر في و إلا)، وعموما يمكن ألا يدرك أن بعمدة للصوت - بأي حال - مسألة تعبيرية تخص هوى المتحدث، لكنها بشكل دقيق تحت سيطرة البنية السطحية التركيبية ، لكن هذا الأخير يتحدد بالطبع من خلال البنية التحتية للمعاني، وعندما يكون التركيب مكررا، مشعا من خلال تكرار عدد محدود من القوالب patterns كما في فقرة لورانس، فإن إيقاعا محسوسا ينشأ خلال انتظام بعمدة الصوت، وبالطبع يتضح هذا الإيقاع تماما في القراءة الجهرية فقط، الحالة التي لا نستطيع للتركيز معها، وقد تختبر القراءة الصامتة البنية النغمية للنص بقدر ما تدرك بنية التركيب السطحي في شفرته التي يحتكر بها الوعي الدلالي التحليلي للانحدار والنغمة الملائمة للأسلوب الذي يعبر به المؤلف عن معانيه، ويحكم على النعوت الأسلوبية التقليدية مثل " التوازن " و " المصقول " و " المنساب " و " الجاف " غالبا بأنها " انطباعية " أو " ذاتية "، ومهما كانت غامضة أو غير مضبوطة ، فإنها محاولة للإمساك بحقيقة الخبرات النصية التي تثيرها العمليات التي توصفت سابقا، ويقول ريتشارد أومان الذي اقتبست عنه مقتطف لورانس إن أسلوب هذا المقتطف جاف ولافت للنظر، إن " جاف و " و " لاف للنظر " نوعان من المصطلحات التي نستخدمها لإيصال الانطباعات النغمية الناشئة عن القوالب patterns النغمية المنتظمة، إن نص لورانس جاف بوصفه سلسلة من الاختصارات في جملة، وهي جمل موجزة لأنها تتصاعل من خلال تحويلات حذف المادة المعجمية المكررة، وبسبب نقص الإحكام التركيبي، أو التعقيد الداخلي، " ٣ ، ٨ " جملتان مركبتان، " ٤ ، ١٣ " جملتان بدون أية واصل تتيح أية وقفات داخلية.

تحمل الجملة البسيطة في اللغة الإنحائية معنى بعمياً بسيطاً مفرداً، ويبدأ ابحدار الصور عالياً في الكلمة ذات الأهمية الكبرى، ويهبط إلى أدنى نقطة عند الكلمة ذات الأهمية الصغرى، وتعتمد الأهمية النسبية للكلمات على سياقها: الدرجة التي ترتبط بها كل مفردة بمغرى ما بالمفردات الأخرى في المادة المحيطة بها، على سبيل المثال، تحتوي الجملة * ٢ * على كلمة (موت) بوصفها مقطعاً صوتياً عالياً، * وبالتالي الأكثر برورا * على أنها تعارض دلالي مع كلمة * حياة * في الجملة السابقة، وهكذا يُنطق المقطع الأول من الجملة * ٢ * في درجة صوت أقل من المتوسط، قافزة إلى * موت *، ثم تهبط مرة ثانية بسرعة إلى آخر كلمتين * المقطع الأكثر برورا قد مُيز من خلال نقطة كبيرة *:

أراد موت الحياة

تكرر القالب الذي يكون فيه العنصر الرئيسي ذا سقوط حاد من طبقة عالية مفردة مع تعبيرات قليلة على أية حال.

نحن لا نستطيع أن نرجع

لو.

نحن لا نستطيع أن نرجع

والجملة ذات الكلمة المفردة لها القالب نفسه:

المرتنون

He wants the death of life.

The pattern – in which the main element is the sharp fall from a single high pitch – is repeated, with small variations, elsewhere:

We can't go back.

or

We can't go back.

A single-word sentence has the same pattern:

Renegades.

وهكذا تأسست طبقة الصوت البارزة في هذه الفقرة تحديدا على انحدار شديد من النغمة العالية للمعردة المعجمية المؤكدة بلاغيا، إن النغمات الاختيارية التي يمدنا بها النحو الإنجليزي – ارتفاع طبقة الصوت في نهاية الأسئلة، أو اضطراب الطبقة الصوتية العالية، أو تقويتها في الروابط بين العبارات، وبعض التعبيرات في الجمل المركبة – قليلة الوضوح هنا: ونثير الكلمتان في علامتي الاقتباس " ٣ " دعامات تهكمية بسبب طبقة الصوت العالية فيهما، وكلمة " مكان " في " ١٣ " اضطراب ، والمقطع الثاني في " طيور الموت " ربما تتدعم بقوة، على الرغم من أن حركة طبقة الصوت المنحدرة من " موت " إلى " طيور " تحدي بوضوح تتابع طيور الموت، كارهي الحياة، ومن الأفضل أن تتكيف كلمة " المرندون " مع النغمة البارزة للفقرة، وهذا ما يمكن قوله عن التتابع المنحدر

هي أية قراءة لا تنتهك المعنى في مقتطف لورانس هناك عدد كبير من حركات طبقة الصوت المنحدرة عن الحركات المرتفعة هي أجراء الحروف المهمة في الجمل، لكنه ليس تفوقا عدديا فحسب للنعيمات المنحدرة التي تسبب القوة الأسلوبية، وهي ملاحظة أومان عن " جاف " و " مشدد ". إنه مريخ كمي وُضِع في علاقة مع التركيب والملاعمة البلاغية، إن جمل لورانس تقريرات وليست أسئلة، وإن فسنوقع رجحانا للحركات النغمية المنحدرة إضافة إلى أن النغمة قد شكّلت تشكيلا ملحوظا بارزا، أو لا لأن التركيب المبتور بموضع نواة دلالية شديدة القرب معا، وهكذا نتتابع للمقاطع للصوتية النارية للواحد وراء الآخر في تأكيد مقتضب، وثانيا يجعل لورانس مقاطعه الصوتية المؤكدة تعمل - مثل كثير من الأعمال البلاغية - مثل ضربة قوية بالكعب على المضددة، إنها تتحدر عند النقاط القصوى للتأكيد والتعارض في الأماكن التي تكون فيها أحكام لورانس مباشرة وهارئة. وبخاصة الأسماء في الجمل " ٤ - ٥ "، الأفعال، والأفعال المساعدة في الجمل " ٩ - ١٢ ".

في الواقع، يكتسب شكل القطعة بوصفها نصا (في المعنى الاصطلاحي) أهميته من طبيعة الخطاب، ومن مزاج لورانس البلاغي ، وكذلك تكتسب بيئته النغمية المتصمة، إنه يثبت عموما أن بنية النص تكتسب طابعها من نمط الخطاب discourse type، أو على الأقل تكون ملائمة له (ويمكن أن يقتبس هذا التناسب على أنه مثال لتلازم الشكل مع المصمور، وهو ادعاء يدعيه غالبا الأديب، لكنه - في الواقع - سمة لكل النبي اللسانية.)

في بعض الأحيان ، حين يتكرر عدد كبير من الجمل القصيرة والتعابير نفس البنية تكرارا متواليا، وربما تصبح البنية الموسيقية للنص بارزة للمدى الذي

يكون فيه للمعنى في حده الأدنى، ويصبح من الصعب إدراكه، لو أنه يُحجب عن عمد، وأنا أرى أن هذا يحدث في نهاية الفقرة عند راندكليف، أما أكثر الأعمال التي حصص فيها المعنى للموسيقا على نحو مدروس، فهو افتتاحية فرجيبيا وولفس في رواية " الأمواج The Waves ١٩٣١ "، فأصوات الأطفال الستة ترجع التركيب نفسه واحدا وراء الآخر: طول الجملة والقالب ، وتقاطع المؤلفة كل طفل بصيغة تقديم كلامية " قال برنارد ... إلخ " واصعة ذلك في شكل متماسك بين عبارتين، والعبارة clause الأولى دائما عبارة تابعة معدلة الاسم الرئيسي في العبارة الأولى، وقد انقسمت الفقرة التالية إلى تتابعين نغميين، واحد منهما أسس على تعبيرات البنية (أنا + فعل إدراك + عبارة اسمية = " أنا أرى الجرس " .. إلخ)، والثاني يبدأ بـ " الأوراق مجتمعة معا "، ويتلاعب بتغييرات للصيغة (عبارة اسمية + يكون + صفة):

" أرى حلقة. " قال برنارد " معلقة فوقى، إنها تهتز، وتدور في دائرة من الضوء. "

" أرى لوحة من الأصفر الباهت. " قالت سوران " تمتد بعيدا حتى تلتقي بخط أرجواني. "

" أسمع صوتا. " قال رودا " منقسمة ، منقسمة ، منقسمة ، منقسمة ، يرتفع وينخفض. "

" أرى كرة أرضية " قال بيبل " تتحني في هوة في مواجهة جوانب هائلة لبعض التلال. "

" أرى شراية قرمرية. " قالت جيني " تتراقص مع حيوط ذهبية. "

" اسمع شيئاً يدوس بقوة. " قال لويس " أقدام وحش كبير مقيدة بالسلامل ، إنه يدب، وينب، وينب. "

" انظر إلى شبكة العنكبوت في ركن الشرفة " قال برنارد " هناك فقاعات ماء فوقه ، تسقط صواء أبيض. "

" الأوراق تتجمع معا حول النافذة مثل الأذان المعلمة. " قالت سوران " الطل يسقط على الطريق. " قال لويس " مثل مرفق منحني. "

جرء من النور تسبح في العشب. " قال رودا " إنها تسقط خلال الأشجار. "

" عيون الطيور متلائثة في الأوراق. " قال نيل.

" السوق معطاة بشعيرات حشبة وقصيرة. " قالت جيني " وقطرات من المياه عالقة بها. "

" يرقات العراشة ملنقة بحلقة حصراء. " قالت سوران " حطمتها أقدام متبلدة. "

, I see a ring, said Bernard, hanging above me It quivers
and hangs in a loop of light

"I see a slab of pale tallow" said Susan, "spreading
away until it meets a purple stripe"

"I hear a sound "said Rhoda," cheep, chirp, cheep chirp;
going up and down."

"I see a globe" said Neville, "hanging down in a drop
against the enormous flanks of some hill."

"I see a crimson tassel" said Jinny "twisted with gold
threads."

"I hear something stamping" said Louis. " A great beast's
foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps."

"Look at the spider's web on the corner of the balcony
"said Bernard. " It has beads of water on it, drops of white
light. "

"The leaves are gathered round the window like pointed
ears" said Susan.

"A shadow falls on the path "said Louis" like an elbow
bent."

"Islands of light are swimming on the grass" said Rhoda.
" They have fallen through the trees."

"The birds' eyes are bright in the tunnels between the
leaves" said Neville.

"The stalks are covered with harsh, short hairs, said
Jinny," and drops of water have stuck to them. "

"A caterpillar is curled in a green ring" said Susan,
'notched with blunt feet,"

يبدو هذا التتابع موسيقيا بوصوح، تعويديا عن عمد، إنه يشكل ترحيبا بالصباح، أو أغنية للزروع، في إيقاع يقلد ارتفاع الأمواج وانخفاضها. وعامة، يتحجب العمل الروائي في القرنين الثامن والتاسع عشر - على العكس من الشعر - إبراز الجوهر الغيريائي للنص، مدعيا العقلانية، إنه خطاب إشاري يشير إلى الحقيقة بعيدا عن اللغة. تدعي الرواية أن وسطها هو الشفاف مقللة من أهمية الشكل المرئي والصوتي للنص، وتعد للمحاكاة (التقليد) أحد الدوافع للعدول عن هذا التقليد، كما فعلت وولف، وهنا مثال آخر للمحاكاة في سيرة النص، هذه المرة من خلال افتقاد علامات الترقيم التركيبية: إن الفواصل تعبر عن الأنفاس المحطمة لتهديد المرأة، وهذا في رواية كريستين بروك - رور (THRU ١٩٧٥)

نعم، لكنهم لم يذهبوا أبدا، هذا البعد، وأنت جعلتني ألقى
جزاء من الله على ما فعلته، لقد وقفت دائما عندما رأيت أنك
أسرعت، وهكذا عانيت من كليهما، التحرر وعقابك، ستفقد
الوعي لأجل الأيام والليالي بينما ...

تكتب بروك - رور مثل كثير من التجريبيين الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين في الستينيات والسبعينيات الرواية التي تتميز بإطلاق بصي دي وعي عال، مطلقة من معايير الرواية البرجوازية التقليدية، إن الفواصل المحاكاة جزء صئيل فقط في تصميم كلي لتحرير الوصوح في النص، لتأكيد أنه نص، وأنه متاح لساني، وليس نمط محاكاة للحقيقة.

تعد (THRU) نموجا للرواية المصادرة anti-novel، إنها تتعدد عن فروصا التقليدية حول الأسلوب الذي ترتبط به لغة الرواية بالعالم الذي تعبر عنه،

وقد أكدت في الفصل الأول في وصوح على أن شغافية لعبة الرواية وهم ، كما أكدت على أن عالم الرواية من خلق التقنيات اللسانية ، وتؤكد الرواية العربية الجديدة والطبعة الإنجليزية لكتاب السيدة بروك - روز هذه النقطة من خلال التقنيات شديدة التكثيف واصطناعية هذه التقنيات ، وفي الواقع ، تلقت هذه الوسائل الانتباه إلى نسيج المسطح اللساني: هنا من خلال الوسائل التي تقتصر العين أكثر من اقتناص الآن . تحل الصفحة الرمادية للممتدة للحكي في (THRU) محل الطباعة المرئية المرقعة القوية، فالعقرات المتلاصقة تنهار أمام الانفجارات الجريئة للعبة محولة للقارئ بسرعة من مشهد إلى آخر، ومن منظور إلى منظور، وفيما يلي هذه التحويلات، إن القارئ مجبر على القفز على الفراغات البيضاء كي يقرأ في شكل مائل ورأسي وإلى الخلف كي يصبح على وعي مكثف بعزائنية الفعل للقارئ :

Thus the lanky henchman who raised the idiotic affair in the first place dishevels himself
(after reflexivization of the identical subject in the deep embedded sentence)

from the naked
emperor of
I-scream

وكما يحدث، هذا واحد من النقوشات الضئيلة لسطح هذا النص، فهناك حيل طباعية رئيسية، وعلامات موسيقية، وحطوط بيانية صينية، وكتابة بخط اليد، وصيغ لسانية ومطقية ... إلخ، وقصائد مجسمة، وجداول الوقت، وقوائم، و مسطحات أخرى، ورسوم بيانية، بمعنى ما، إن الأجناس غير الروائية تتعايش في النص .

ومتما تتضمن (THRU) بصوصا أخرى ، فإنها تلمح باستمرار إلى بصوص خارجها ، غالبا عن طريق التورية ، أو باستخدام لغة أخرى غير الإنجليزية (الامبراطور العاري لـ " أنا أصرخ " تشير إلى ملابس الامبراطور الجديدة ، ولعنوان قصيدة والاس ستيفنز ، وتشير *chi parla?* في ص : ١٢٨ إلى سؤال روبرت دانت " *Qui parla ?* من يتحدث ؟ " وقد بطم في شكل اقتباس حاطي من مشهد لتمثال في عمل تسارت " دون جيوفاني " بجانب التأكيد على أن هذا هو النص من خلال إيرلر جوهره الغزياني ، لا تتركنا السيدة بروك - رور أيضا لا نشك في امتلاك النص الكفاءة التي يسميها البنيويون الفرنسيون " التناسية " التي تتشكل من آثار والنقاطات من بصوص سابقة ، وكما تقول جوليا كريستيفا " هذه الكاتبة التي كانت بروك - رور على إيراك جيد بأرائها " (كل نص يأخذ شكل فسيحاء من الاقتباسات، كل نص امتصاص وتحويل لنصوص أخرى)

إن اللغة تكتشف من خلال اللغة " وليس من خلال الأفكار أو الحوادث " ، ولندهب بالمناقشة إلى أبعد من ذلك، فالكتاب يهدف إلى أن اللغة " مثل للتوريات التي تبدو حالة وصحة مبالغا فيها للعملية اللسانية العادية " في نهاية الأمر لا

نتحدث إلا حول اللغة، يوجد خلال رواية " THRU " تيار من الإحالات والافتناسات من التوليديين الأمريكيين و اللسانيين الفرنسيين ومن الشعرية البنيوية والأنثروبولوجيا الميثولوجية، فالرواية سيج من العمليات اللسانية البارزة متلاعبة باللغة في لغة واصفة يستخدمها اللسانيون للحديث عن العمليات اللسانية.

هذا النص - في رؤية دائية متحدية وصاخبة - برهان جميل على القوة الخلاقة المستقلة للتقنيات اللسانية، ولحقيقة أن التقنيات تملك حياتها الخاصة، ولا تعتمد على محتوى سابق في الوجود .

تبدو " THRU " بالطبع رواية فريدة في نوعها، لكن هذا السوع يشمل بعض الروايات الأكثر استطرادية وقابلية للقراءة مثل " عوليس " و " تريسترام شاندي "، ويطلق الناقد الروسي اللامع فيكتور شوكلوفسكي على تريسترام شاندي الرواية الأكثر نمطية في الأدب العالمي إشارة إلى التقنيات النصية فيها، يبلغ شوكلوفسكي بالطبع، لكنه فعل الكثير من أجل التأكيد على تأثير التقنيات في التحكم في مشاركة القارئ مع الحقيقة التي ترسم الرواية أنها تعرضها، وسوف نفعل خيرا حين نبقى أنفسنا مع الحيوية الكاملة للتقنيات عند مستوى البنية النصية، إن " THRU " ومثيلاتها معيدة في أنها تبعد القارئ عن أن يقبل النص قبولاً سلبياً بوصفه عملاً مكشوفاً غير مختلف عليه رمادي، أو على أنه عمل شفاف. تستلزم البنية النصية - لا شك - مشاركة مباشرة في عملية القراءة حتى مع الروايات التي تبدو من الناحية الطباعية أكثر بساطة من " THRU " .

ومصادفة يقف هذا الفصل في صف الجدل ضد القراءة السريعة للروايات

الفصل الرابع :

الخطاب

العرض representation والتعبير

ربما يجب القول منكرا إن العمل الروائي فن للعرض " مثل الرسم أو الدراما، أو الكتابة التاريخية التي تبدو ظاهريا شكلا غير روائي "، إنه يوصل وهم الحقيقة المعروضة التي يمكن أن يكون لها وجود مستقل وحارج عن الوسط الذي يتم التوصل من خلاله، إن واحدا من الأهداف والعوائد للمأمولة لنظريتنا اللسانية طرح بعض الأفكار عن مشكلة العرض representation.

قبل أي شيء، لقد رفضنا فكرة أو اتجاه " الواقعية الساذجة "، ومع ذلك، ربما يؤكد على مصائر الناس وحفظهم في العمل الروائي، بوصفهم ليسوا أساسا حقيقيين، والرواية - بأي معنى بسيط - شغافة وغير مشوهة وصورة لواقع ملموس، ومحتوى الرواية يمكن اختياره فقط على أنه محتوى معروض، وأما التحكم في العرض فيتم من خلال تقنيات اللغة " هكذا تقول خبرتنا ".

وكما رأينا، فإن العرض representation عملية شديدة التقليدية، تمارس عليها الأداة بعض التأثيرات المحدودة "عامة، الأسلوب الذي يستخدم به مجتمعنا الإشارات"، فأولا توجد حدود للمحتوى الذي يمكن عرضه، إنه منجز من مادة تقليدية من العمليات، وتؤخذ الأنوار والسمات الدلالية أو السيميائية جزءا من الأسلوب الذي تترك به الكائنات البشرية العالم، وجزءا آخر من بنية المؤسسات، وما تملكه مجتمعات معينة مسبقا، تندمج هذه السمات الدلالية مع البنية المجردة والكامنة للغة ككل، ثانيا يستعاد العالم الروائي أو يشعر من خلال أداة تعبير لسانی معينة، إن البنية السطحية مأخوذة أحدا تحويلا من الإمكانيات الدلالية المجردة التي أشرنا إليها نوا، والعرض بشكل محتوم عملية تعبيرية، والتعبير في اللغة له شكلان أطلق عليهما " البصر (شكل الرسالة) " و " الخطاب (المشاركات الكلامية

وتلويين المواقف الذي يمحاه المؤلف للنص) " . وفي هذا الفصل سنبهتكم بلغة العمل الروائي على أنه خطاب ، ملفوظ فعال ، وعمل أيديولوجي ، إنني سأناقش لسانيات المصطور أولا ، وبإيجاز الراوية الرمزية والبصرية بمعنى أولي ، وبعد ذلك بمعنى دقيق ما يتصل بالعمل الروائي من اتجاهات وتعارضات الاتجاهات .

وجهة النظر Point of view · المنظور perspective

يقترّب الخطاب مما أصبح مشهورا في نقد الرواية بوجهة النظر ، وتستخدم العبارة بمعنيين : المعنى الأول الجمالي / الإدراكي ، والمعنى الثاني والأكثر تأسيسية المعنى الأيديولوجي ، والأول يعني شيئا مشابها لموقع الرؤية في العصور البصرية ، الراوية التي يُرى منها موضوع العرض representation . إن الرسم يتنصّح مع تكوين مصطوري يتطلب رؤية من نقطة معينة ، وهناك حالة صالغ فيها تُشير إليها في متحيلات عصر النهضة التي تظهر دلت امتداد هائل عندما ترى من المواجهة ، لكنك تحصل على الشكل من خلال فحصها من راوية حادة قريبة من الإطار ، لكن هذا يعدّ مبالغة في المبدأ التأليفي فقط ، إن العنان يبيّن structures العمل نفس الأسلوب الذي يملّي به موقع للرؤية الذي يتكيف معها المشاهد المثالي ، وبالمثل في النصوص الأدبية يوجه المؤلف نفسه وقارئه فيما يتعلق بمحتوى عالمه المعروف

لولا يتضمن هذا التوجيه موصعة في الفراغ والرماس ، يمكن أن يظهر المؤلف أو راويه على مسافة بعيدة ، أو قريبة ، محررا للمادة التاريخية ، أو يظهر شاهد عيان ، تفتتح رواية جورج إليوت "سيلاس مارنر Silas Marner ١٨٦١ " .

على الرغم من أنها ليست رواية تاريخية أبداً - بتحديد فجوة زمنية واسعة بين الكاتب / القارئ، وبين الحوادث التي يصفها.

(في الأيام التي كانت تطنطن فيها دواليب الغزل بنشاط في منزل المزرعة، حتى السيدات النبيلات المتشحات بالحرير والخيوط المعقودة من دواليب غزلهن الصغيرة المصنوعة من خشب السنديان اللامع - هناك يمكن أن نرى في المقاطعات البعيدة بين الممرات الصغيرة أو القائمة بين قمم التلال أقزاما شاحبين بدوا للفلاحين القساة مثل بقايا من جنس محروم من حقوقه الطبيعية في ذلك البعد، تتجمع المعتقدات الخرافية الخارجة عن الزمن بسهولة حول كل شخص، أو شيء غير مألوف على الإطلاق، أو بشكل متقطع، أو في مناسبات فحسب مثل زيارة بائع متجول، أو مطحنة ... وفيما يتعلق بقروبي العصور القديمة ، فإن العالم البعيد عن خبراتهم هو منطقة ضبابية وسرية لأفكارهم المستقرة.....)

In the days when the spinning-wheels hummed busily in the farmhouses - and even great ladies, clothed in silk and threadlace, had their toy spinning-wheels of polished oak - there might be seen, in districts far away among the lanes, or deep in the bosom of the hills, certain palid undersized men, who, by the side of the brawny country-folk, looked like the remnants of a disinherited race In that far-off time superstition clung easily round every person or thing that was at all unwonted, or even intermittent and occasional merely, like the visits of the

pedlar or the knife-grinder To the peasants of old times, the vagueness and mystery to their untravelled thought..... ..

لقد تم إيصال تأثير البعد الزمني إيصالاً واسعاً من خلال الجمل ذات الرمز الماضي معممة العادات والتقاليد العتيقة في العقل، والشيء المتضمن أن للقيم " الآن " مختلفة: إن للكاتب والقارئ أكثر استنارة من المجتمع الذي لساء فهم سيلاس، واصطهده لايقدم الرمز الماضي في الحكيم - عموماً - هذا التأثير للمسافة البعيدة جداً عن أية حبرة القارئ، إلى الماضي في هذه القصة يشير إلى ادعاء مصداقية الخبر فقط، وليس تأكيداً على ماضويته، لا شيء يمنع للقارئ عن تمثيل الحوادث التقريرية داخل خبرته الحالية، مادام أن الرمز الدقيق لم يتحدد من خلال بنية الجمل (يمكن أن يصبح النص مؤرخاً من خلال الانعكاس المبالغ فيه في الإشارات إلى علامات مادية في العصر، بالطبع الحافلات التي تجرها الخيول، الشارلستون، الباكاليت، للتأثير القصيرة، وفوق ذلك يعتمد وصولها إلى القارئ على طواعيته في تصور نفسه في العصر الماضي لاحتياز موضوعاته وقيمه بوصفه شيئاً عادياً وغير لافت للنظر بصورة منفردة).

تمددا قصة هيمانجواي أيضاً بنموذج للمنطور البصري، على الرغم من أن الروي - كما رأينا - صامت تماماً، ليس متورطاً، غير متطفل ولا مقتحم، إنه يمدد بموضع محدد للرؤية مثل الكاميرا المثبتة داخل المطعم، وقد تقرر الحدود الصيقة للمشهد من خلال الباب الخارجي (الذي يرى بوصفوح من الداخل)، والفتحة الصغيرة إلى المطبخ التي تروى من جانب النصد، وتتركز العين داخل الحجرة حول مجموعة صغيرة من الأشياء: الباب، والفتحة الصغيرة، النصد، الناس الجالسين عليها، الساعة، والتعيرات في وجهة النظر محددة وواضحة،

ونظرة حاطعة صغيرة داخل المطبخ، والانحراف إلى " أول أندرسون " مع نيك
أدام، وفي المشهد الحثامي يبدو الراوي رجلا غير مرئي يمشي خطوة خطوة مع
نيك، يقف قريبا منه يشاهد بالضبط ما يشاهده نيك فقط (لكن ليس بعيني نيك، فلا
يوجد نعاد إلى وعي نيك)، وفي كل جزء من القصة يوجد اقتصاد بصري متنوع،
مركزا على ما هو قريب في متناول اليد وملئم للقصة.

وعلى النقيض من ذلك فقرة راد كليف " راجع ص: 96 - 97 * يمتلك هسا
لقطة طويلة من نقطة متحركة، تتحرك الشاحات في الفقرة الأولى من مشهد دي
نشاط ملحوظ قريب عند البوابة، وبعد ذلك تتحدد مسافة بوجودهم مجتمعين في
قافلة واحدة، لينيد وأرض الاستعراض تمت رؤيتهما من منظور ليوبارد في
الشاحنة، وكل المشهد مرئي له كما لو كان وحدة من هذه المسافة، وبعد أن يحتفي
الحقل يبقى منظور ليوبارد متسعا مستوعبا للبقع الكبيرة للمشهد كما تظهر متحركة
في موازاة حركة الشاحنة، مسطحا تفاصيل المنازل إلخ في مشاهد هندسية
وألوان شائعة، ولاحظ أن المنظور البصري ليس متماسكا تعاميا، وعلى الرغم من
أنه يلاحظ سمات الوادي عامة من مسافة بعيدة من الشاحنة، على الأقل توحى
جملة واحدة برؤية الشاحات من بعيد " للظل الأسمر لقاع الوادي لتعلق فوق حط
للشاحات المسرعة. "

وبعيدا عن المنظور البصري الحاسم يملك هذا للمشهد شيئا آخر يثير
الاهتمام، فقد حلل المؤلف وعي ليونارد من خلال اللغة التي اختارها لعرض ما
يراه ليوبارد، على العكس من نيك أدامر في القنلة، يعلق ستوراي صمبيا على
البنية النفسية لليوبارد، وسوف أوضح كيف انتظم ذلك فيما بعد، وللحظة تأخذي

الملاحظة من المنظور الرمزي والنصري إلى بعد أكثر أهمية في الخطاب، العلاقة بين الأفكار والكلمات.

وجهة النظر: الاتجاهات Attitudes

المعنى الثاني لوجهة النظر هو الاتجاه ناحية موضوع العرض representation أو الرأي الذي يتكون حوله، لهذا المعنى أهمية أساسية في بنية العمل الروائي. ويتضمن النص الحكائي خلال تلفظه نصفا لا معر منه نغمة القارئ الصمعي متبنيا اتجاها في موضوعه، ومعدلا وقعة تجاه قرائه، وهذا يعني كما فعل واين بوث في كتابه القيم " بلاغة المتخيل السردي Rhetoric of Fiction " أنه يوجد داخل كل قصة قاص يتكلم، ويمكن اكتشافه، لا توجد رواية محايدة، موضوعي، وقد عد بوث هذه الملحوظة على أنها حقيقة مركزية في السية التركيبية للروايات، وفي هذا الصدد فإنني سوف أمحصها باختصار، ومع ذلك، فإنه من المهم أن نذكر أنفسنا بأن للتولين البلاغي والاتجاهي شرطان محتومان في كل الاستخدامات اللغوية، وليس سمة في الأدب على وجه الحصر.

إن اللغة أداة فعالة يصعب اقتحامها، إنها لا تسمح لنا بأن نقول شيئا دون تحديد موقف ما من هذا الشيء، فعندما نكتب أو نتكلم، نرى الكلمات والجمل التي نستخدمها عند مستمعنا أو قارئنا باعثة للدلالات الكامنة التي سيطر عليها سيطرة جبرية فقط، إن الروائي - على الرغم من أنه يكتب عادة ببطء وحذر - معرض لنفس الأنواع من الصعوط تجاه "الأداة" كما لو كان محاورا تلقائيا وعويا.

أولا تميل اللغة ميلا محتوما إلى تحريف المحتوى نتيجة لتأثير المپطور في التحويلات التي أشرنا إليها سابقا (ص ٢٨٠، ٤٣ - ٤٤)، و تقطع جملة الحوادث والعمليات والناس الذي يشير إليهم، وتحللهم وفقا لملاح معيبة لكي يسهل

تجلي العالم في ثقافتنا، وهي بيتنا العقلية للتكنولوجية المحددة، وتجعل ذلك متاحا لنا، فلو قلت " استعمل وليم نفسه "، فأبني أشير إلى رؤية مختلفة كلياً عن الرؤية المشهورة للممنولية الإنسانية في عبارة "clause" كن وليم معقلاً "، ففي الجملة الأولى أرى وليم مسئولاً عن محبته الخاصة ويمكن أن يتم الاختيار بين هذين البديلين القريبين تحت مستوى الوعي، إن بنية الجمل عندي ربما تصلل حكم القيمة الذي ربما لا أتركه، لكنه يكون متاحاً لأي شخص آخر يقرأ، أو يسمع هذه الجمل: والإتاحة إما من خلال التحليل، أو اللاوعي مثل تأثير النعمة، وبشكل تراكمي، تبعث الأفكار البيوية المنشئة التي تتفق على تقطيع العالم المعروف إلى شكل واحد أو أكثر انطباعاً حول رؤية العالم، وهو ما سوف أسميه " أسلوب العقل mind style "، وفي الرواية ربما توجد شبكة من الأصوات عند مستويات مختلفة، كل واحد منها يعرض حالة محددة للوعي: الحكيم من خلال الصمير الشخصي، الشخصيات، المؤلف الصمير الذي يتحكم في كل من الراوي وشخصيات والذي يأخذ غالباً خطأ منهم.

بعد ذلك، تجرد اللغة على اتحاد أسلوب معين يعطى عن استمائها إلى مجموعة اتصالية معينة، كما أننا نجعل أنفسنا نشير بشكل محتوم إلى منطوريا في الموضوعات التي نتحدث فيها أو نكتب عنها، وهذا هو اللغد اللساني الاجتماعي في الخطاب. تعمل اختيارات بنية الجمل والمفردات كاشعة لطبيعة المجموعة الاجتماعية التي نتواصل داخلها وبنية هذه المجموعة، بشكل شبه مستمر إذا تعلق الأمر بمستوى الاتصال الاجتماعي أو تعلق بأصولنا الجغرافية، وبشكل وفتي في الاستجابة للأدوار الاتصالية المتحولة التي نعلها في مناسبات مختلفة من الاستعمال اللغوي، وفي إشارة بسيطة، نسير بين " J D " و " الأساقعة "، وإنه

من السهل رؤية أن أساليبهم اللسانية الاجتماعية المميرة تعبر عن اختلافاتهم الشديدة، وتؤسس بقوة الأنوار الثقافية، وتقود للبيئة اللسانية الاجتماعية كتابات الروائي إلى طريقتين، ويستجيب أسلوبه لمكانه في تاريخ الأشكال في الأعمال الروائية، ومهما كانت المكانة التي يحتلها في تاريخ الكتابة ثورية، فإنه ربما يتسبب إلى حركة، أو على الأقل في حالة عداوة مع حركة، أو أنه ربما يتصل بأجناس معينة من الكتابات غير الروائية في عصره، ولسوء الحظ، فإن هذه الاعتبارات التاريخية الواسعة خارج منظور هذا الكتاب، إنني سوف أحدد نفسي في مثال واحد للبيئة اللسانية الاجتماعية التي تستخدم بوصفها مبدأ مركبا داخل بيئة رواية واحدة - مدى انجذاب الكاتب إلى التقاليد اللسانية الاجتماعية كجزء من تقنيات التشخيص.

(راجع الصفحات التالية ١١٣ - ٢٢ في أبناء وعشاق Sons and Lovers)

لا شك أن اللغة ورؤية العالم، واللغة والاتصال أشياء مترابطة، ويرى كثير من اللسانيين الاجتماعيين أن المنظورات المألوفة للعربية عن الواقع تنتج عن مكانة هذا الفرد داخل البيئة الاقتصادية الاجتماعية، وتؤثر البيئة الاجتماعية في فك شعرة هذه المؤلفات الإدراكية في أشكال نمطية في الاستعمال اللغوي، وبمصطلحات هاليداي " التصوري ينطبق على البيئة التواصلية " (راجع ص: ٨١ فيما سبق)

هناك شكل آخر من البيئة التواصلية شائع في كل اللغات، ودال في الروايات، هو التأثير على ملحوظاتنا التي تؤثر على إدراكنا الذي يؤثر على متلقيها، ودائما يوجه للمتكلم أو الكاتب لغته تجاه سياق لغة أخرى، وتجاه أفكار يتم توصيلها بعمق من خلال هذه اللغة، نحن مخاطب - بوعي أو بدون وعي - محاورا / شخصا بنفس خصائص صوته وأفكاره، وربما يرد علينا بغطاطة، بينما العلاقة

غير مباشرة في الألب، بالطبع ليست علاقة " وجهها لوجه "، لكن للمؤلف - لا شك - يملك في عقله استجابة أنمط معين من القراء الضمنيين، ويتكيف خطاب الحكيم نفسه بحسب الصورة التي يتحيلها المؤلف، ويتكيف اللغة أيضا بحسب مفهوم المؤلف عن موضوعه، والأكثر إثارة أن لغة الكاتب تتفاعل مع لغة الشخصيات في الرواية وبنية الوعي لديها، ولعل الناقد الروسي ميخائيل باختين أول من لاحظ ذلك: لقد سمى هذا التأثير لصوت واحد على الأصوات الأخرى - إدراك الراوي لوعي الشخصية: النية الحوارية.

أصوات التأليف والحكي :Authorial and narrative voices

اقترح واين بوث في " بلاغة المتحيل السردي " مجموعة من التمييزات بين الأصوات المختلفة التي تحدث في الرواية يُحتاج إليها كثيرا، وهي تمييزات تصمد صمودا تاما أمام تدقيق النظرية اللسانية، لكنها مألوفة، وتستطيع أن تمدنا بنقطة بدء مناسبة

بدأ بوث بندهتين أساسيتين تدعمان نظريته، إنه يلاحظ أن المحكي لا يمكن أن يكون " معروضا " - وبشكل درامي ومباشر - دون تحل المؤلف وتعليقه: يوجد دائما قاص في القصة، تعد هذه الملحوظة صحيحة في مقاربات السيويين الأوربيين للعمل الروائي، وقد مير الشكلايون الروس منذ نصف قرن بين "الحرافة Fabula" - مادة القصة بوصفها تتألف زمنيا محصا، وبين " الحكمة Suzet " كما تُنظم وتُكتب من خلال شكل قاص الحكاية، أو هي العمل المحكي المنهي كما يحتره في نص. لا قصة محصة ممتدة، ولكن هناك فعلا حكايا مختارا، وتتسلل الشعرية الفرنسية على التمييز الذي جاء به الروس: الحكيم له بعدا سيويان " القصة Histoire " و " الخطاب Discourse " : مادة القصة

وأسلوب أدائها، يمكن لصدا بوث وبنظائره في النقد العالمي أن يترابط مع مبدأ في اللسانيات ينص على أنه لا توجد في النصوص الحقيقية والملفوظات محتوى بدون صيغة، لا اتصال في الأفكار فيما عدا إطار القيم التواصلية، واللغة الاتصالية.

من يتحدث في النص المحكي ؟ لا تقبل إجابة بوث بسهولة، إنه يأخذ إشارته من النقاد الأمريكيين الذين هاجموا ما أطلقوا عليه المعالطة المقصودة، وأكدوا على أن السيرة الذاتية للمؤلف الحقيقي ومقاصده ليست ملائمة في النقد، وفي حالة القصد، فإنه من الصعب الوصول إليه، وقد عدى بوث هذا المبدأ بالتمييز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الصممي.

إن المؤلف كاتب حقيقي حي يتناول فطوره، وبعند يجلس مع قلمه أو آله الكاتبة صمويل ريتشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١) أو ف. س. فيتزجيرالد (١٨٩٦ - ١٩٤٠) ويؤكد بوث على أننا لا نفكر في الروايات من منظور رؤية المؤلف الحقيقي أو حبراته، حتى عندما تكون هذه الحبرات والرؤى معروفة، لكن هذا الانفصال التام عن الحياة الشخصية من الصعب قبوله، ويبدو لي أن ما نعرفه عن الحلفية الاجتماعية لـ د. ه. لورانس ونفسية ملانم نفهم للنثيمة المركزية والتكوين للصوري في رواياته، وسوف يكون صحيحاً أن نناقش روايات سولجيتشيتز دون الإشارة إلى رؤيته السياسية وحبراته الشخصية في روسيا الستالينية، وأكثر من ذلك يبدو إبعاد المؤلف كلية مفصلاً لفهم مفهوم المؤلف الصممي بلغة للمبدأ التركيبي الذي أشرت إليه: إن تصميم النص يوضع الكاتب، ومن ثم قارئه في مكان معين متناسب مع محتواه المعروف، وتسهم بنية النص في تحديد مؤلفه، هذا التحلي الشديد عن المؤلف الحقيقي لصالح المؤلف الصممي قابس للإبراك في مصطلحات اللسانية، يتم التصميم الروائي ويفقد في وسط لعوي،

واللغة سمة للبيئة الاجتماعية متشربة بقيم التفكير لتلك البيئة وأماطها، ومن أجل اختيار البنى اللسانية التي تتاح له من أجل إنجار عمله، يفقد الروائي بعض درجات التحكم الشخصي، وتتخلل القيم الثقافية (شاملة للتوقعات عن أنماط المؤلف الصمعي) وتتصرب فيه ولأجل ذلك يتعدل التعبير للشخصي بالضرورة من خلال المعاني الاجتماعية التي تتلامس مع للتعبيرات التي يختارها.

منظور آخر في حالة الخطاب ملفوظه، الروائي، يبدو للوهلة الأولى باعثا على المعارفة، لكنه يتصح بعد إمعان النظر فيه، قدم هذا المنظور الناقد للفرنسي رولاند بارت، فقد سأل في أثناء مناقشته لتعليق ملتبس في رواية لبلزاك " من يتحدث هنا ؟"، والإجابة الوحيدة " النص يتحدث"، ويشير بارت في مكان آخر إلى أن القارئ منتج فريد للمعنى في النص، ويتفق الشرحان مع بوث في تخلص المؤلف من مسئولية التعليق، ولكن أذهب بعيدا أكثر مما يعمل في تعيين منبع الصيغة في محيط يقع بعيدا عن تحكم المؤلف، وتجد جملة " النص يتكلم" بأسلوبها الموجز مصدرا صحيحا لصوت الخطاب الحكائي: في الأعراف الشعبية للغة، وفيما يحص ما يجعل المؤلف أداة ميسرة، فإن النص بمجرد أن يكتب، يحرر نفسه من حدث الكتابة، ويصبح عاما، إن اللغة - متجاوزة للعربية - تدغم النص بقيم المجتمع، وبدون أي تناقص يصبح للقارئ منتجا للنص لأن المؤلف صار مستودعا للقيم الثقافية التي تُشفر لسانيا، وهو يملك الطاقة على إدراكها من النص، ومن بين القيم الأخرى، يخلق القارئ صورة لصوت المؤلف، وللأصوات الأخرى، معوصا خطاب المؤلف الحقيقي بصوت عرقي قابل للإدراك ضمن التوقعات المشتركة للمجتمع

يُخلق الخطاب الروائي من تفاعل الأعراف الثقافية، وتوظيف المؤلف التعبيري لهذه الأعراف كما تشفر في اللغة، ونشاط القارئ في إدراك المعنى من النص، وليست هذه العملية التعاونية شخصية، فهي لا تعتمد على الأحاسيس الخاصة للكاتب أو القارئ، كما أنها ليست لا شخصية، فهي تتشارك الكائنات البشرية تشاركاً حيويًا بل تداوليًا، فالعمل الاتصالي يستدعي قيمًا مشتركة، ويدرك نحن - القراء إشارات في لغتنا، يوظفها الروائي عند مستوى الكاتب الصممي، الراوي أو " الحكيم بصمير أنا "، أو الشخصية والأصوات المعاد تكويدها، والأنوار الشخصية للمشاركين في البنية الحوارية للرواية.

في القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر المبكرة، عد أسلوب " الحكيم بصمير أنا " غالباً سواء أكان حكيم للمؤلف أو الراوي جزءاً كلامياً مفتوحاً، وقيماً مرسلّة ومتضمنة تضمناً مباشراً، جاذباً الانتباه لنشاطه قاصداً للقصة ولآرائه بوصفه رجلاً، وأكثر النماذج إثارة يمدنا بها لورانس ستيرن في روايته " ترسترام شاندي " التي يختلط فيها الكاتب بالراوي احتلاطاً درامياً عالياً، إنه يقاتل دائماً معركة حاسرة في صراعه من أجل الحصول على " حياته و أفكاره " على الورق: إن إشغالاته غريبة الأطوار، تملأ الصفحات، معترضة تقدم الحكيم الذاتي، إنها تدفعه بعيداً لتسجيل حوادث حياته أكثر مما تدفعه إلى أن يعيشها: إنه مثال جيد لانتصار اللغة على الحياة، وكيف للكتاب عن أن يكون قصة، ويظهر للعيان كعمل محض للخطاب، إن صمير " أنا " يؤكد دائماً على حضور الراوي، ويوحى الترقيم غير المنتظم بأنعام الصوت المتكلم، ويتضمن الصمير " أنت " والأسئلة البلاغية والأوامر حواراً بين الكاتب والقارئ، ويحيل الصمير " نحن " إلى الجماعة (المعرفة الشخصية المهلهلة التي بدأت الآن بيننا سوف تتطور إلى لغة) ولاحظ

كيف تندمج هذه السمات التواصلية في الفقرة التالية المودجية التي يتوجه الخطاب فيها تجاه علاقة المتكلم - القارئ مع المحتوى الدلالي الذي ينصرف عن المحتوى الظاهري للحبكة:

لكن كل شخص حسب مذاقه، ألا تعرف أن د. كوستروكيوس
ذلك الرجل العظيم يشعر بلذة كبيرة يمكن تصورها في تمشيط
ذيول الحمير، وفي اقتلاع الشعر الميت بأسنانه، على الرغم
من امتلاكه منقاراً دائماً في جيبه؟ كلا، لو عرفت هذا يا
سيدي، ألا يمتلك أعظم الحكماء في كل العصور - ولا تستثنى
سليمان نفسه - هوايات لهم، أحصنتهم المصرة، عملاتهم
المعدنية، قواربهم الخفيفة، أدوات الإيقاع لديهم، كماتهم،
منصاتهم الخشبية، نزواتهم وفراشاتهم؟ وظلما أن الرجل
يركب عصاه مثل فرش بسلام وهدوء عبر طريق الملك، ولا
شيء يمنعك، أو يمنعني من اللحاق به، فلتدعه يا سيدي، وما
دخلك أنت، أو أنا بهذا الموضوع؟

لا حاجة للقول إن د. كوستروكيوس ليس شخصية في الرواية، وليس فاعلاً
في الحبكة، بل هو صورة ذهنية محضة للراوي، وفي مكان آخر يجعل "ستيرن"
"ترسترام" يتحول فجأة عن الحكيم ليدخل في حوار مع القارئ كما في الفصل ٨
من الكتاب الخامس حيث يقطع الكلام العاطفي لكوربول تريم:

ابق، إن لدي حساباً صغيراً أريد تصفيته مع القارئ قبل أن
يمضي تريم إلى محاضراته، إنه سوف يتم في دقيقتين.

وبين كثير من الديون المسجلة التي سوف أخلص منها كلها
في وقت الدفع، فإني نفسي دلقن للعالم في شينين - فصل
عن الخاضعت للمسئولات عن غرف النوم ومسكن الخدم التي
وعنت بها في الجزء الأول من كتابي ، وتصدت تماما أن أضع
الدين هذا العلم....

وتبرز " شاندلي " أيضا نمطا مبالغا فيه من الخطاب، وجد في بعض الأحيان
في الروايات الأولى التي تبرز العلاقة الحوالية بين " الحكيم بضمير لنا " و
القارئ: تقرير الاستجابة التخيلية للقارئ مكونة حولها حقيقتا.

كيف يمكن أن تكوني غافلة سيدي، في أثناء قراءة الفصل
الأخير؟ لقد أخبرتك فيه أن لمي كنت كقولوكية - كقولوكية
!، إنك لم تخبرني بمثل هذا الشيء سيدي - مدام، إنني أقوم
إليك أن تترك تكرار ذلك مرة أخرى، لقد أخبرتك بشكل
صريح أخيرا كلمات، ومن خلال الاستنتاج المباشر، إنني
يمكن أن أخبرك بمثل هذا الشيء عند سيدي، سأفقد
الصفحة - لا، سيدي إن تفقد كلمة - عند نمت سيدي -
إن كبريتي سيدي لا يسمح لك بهذا الملاءة.....

قارن آدم بيد " ١٨٥٩ " التي تجعل فيها جورج إليوت القارئ يستهل
المحادثة: إنها مستعدة بجواب سريع:

هذا القسيس لبروكستون أقل فضلا من وثي، إنني أستمع إلى
واحد من قرائي يهتف: ما مدى الإضاءة التي يمكن أن تكون،
لو جعلته يعطي أثر نصيحة روحانية مخصصة، إنك ربما تضع

في فمه أكثر الأشياء جمالا، تملأ كقراءة موعظة. بالتأكيد
أستطيع، لو قدرتها الموهبة الكبرى للروائي في عرض
الأشياء كما لو لم توجد، ولن توجد....

هناك أنواع من " الحكيم بصير أنا "، وتتنبأ " ترسترام شاندي إلى نمط
مألوف من الرواية يشمل " مول فلاندرز، وجيفر ، و هولس كاوفيلد، و هوكليري
فاين "، هؤلاء يرسمون أنهم أشخاص مختلفون عن المؤلف، ويتحدثون عن
تاريخهم الشخصي في أسلوب خاص، ويستطيع أن نطلق على هؤلاء " رواية
الاعتراف " و درامي يبدو هؤلاء الرواة الحياتيون تواصلين تواصل غير جدي،
فهم يستخدمون بصير " أنا " غالبا، ويتحدثون دائما إلى القارئ، و قد أشار كوبراد
مارلو إلى النمط الثاني من الرواية تقليديا على أنه قاص القصة الذي هو مثل راوي
الاعتراف الذي يتميز بوصف عن المؤلف، لكن التركيز في هذه الحالة يكون أقل
على تاريخه الشخصي وعلى حبراته، ويكون التركيز على سلسلة الحوادث التي
يحدث أن يكون شاهدا عليها ، وفي مكان ما بين النمطين هناك راو مثل راوي
هيتزجيرالد في رواية " نيك كاراواي Nick Caraway " الذي يحكي لشخص
تاريخا شارك فيه عن قرب، وفي كل حالات الحكيم بصير المتكلم، يمكن معالجة
" الحكيم بصير أنا " بسهولة - تهكميا - من خلال المؤلف للضماني: إن صوت
الراوي يمكن أن يكون مضللا ذاتيا، أو ربما يتطفل المؤلف الضمني مباشرة، كما
في قصص مارلو، حيث تتطفل الذات الثانية لكوبراد بوصف، واصعة - بهمة -
المشهد لأجل حكي القصة.

بعد المتكلم الذي يرسم أنه المؤلف الحقيقي وليس بعض صورة متخيلة منه
نمطا مختلفا من " الحكيم بصير أنا، إنه يدخل في علاقة أكثر ضعفا مع المؤلف

الصمسي، وعلى الرغم من ادعاء سويقت، فمن الواضح أنه لا يوجد " ليمول جيلفر"، إن ليمول جيلفر إنشاء للمؤلف الحقيقي منفصل عن راويه المتحيل، وعلى النقيض، فإنه يوجد رواية كما لو كانوا يمثلون شخصية مدعيهم: العقري و الثرثار فيلدنج في "توم جونز"، والأخلاقية بل الرحيمة جورج إليوت في "طاحونة على النهر" و "ميدلمارش"، إن "الفيلدينجية" بوضوح تام تعد دوراً، وكثير من خطابه تهكمي تماماً، أما مع جورج إليوت، فإن المرء يميل إلى إسقاط علامات الترقيم، إن النعمة صافية، وفي مثل هذه الحالة يصح التمييز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الصمسي أكثر صعوبة في إدراكه.

إن "الفيلدينجية"١ حضور المؤلف الدرامي بلا تردد في علاقة صريحة وثرثارة مع القارئ، إنه يتموضع على أنه مؤرخ، مؤكداً استقلاله عن مادته الحكائية، مؤكداً دوره مسبقاً ومنظماً، وهو يعترف أحياناً بحدود معرفته، وأحياناً يدعي معلومات واسعة، معلقاً على كل محتويات القصة، وعلى أسلوبه الحاصل في معالجته، إن الأسلوب البارز في توم جونز مزيج من الإنشائية والجدالية، و يوجد في مقدمة الفصول لكل الكتب الثماني عشرة للرواية، كثير منها اعتدادات، أو شروح للتقنيات المركبة في الرواية، وهي تستدعي الانتباه إلى مدى سيطرة المؤلف، ومدى اعتماده على تسامح القارئ، وتدعو المقالات الافتتاحية الأخرى القارئ إلى الاتفاق مع أحكام فيلدنج المسبقة ضد خصومه المفضلين، والفلاسفة، والأطباء، وسيدات الريف، والسماوات اللاشخصية في اللغة واصحة للعيسان (الضمير الشخصي الأول والثاني، الأسئلة، علامات التعجب،... إلخ)، وعلى

١ - تبدو المصطلحات قد صعبة، فالاعتباس الذي ينور حول فيلدنج يكشف عن الحكى بصمير أنا في الرواية الذي يدعي أنه هو مؤلف العمل، فهنري فيلدنج في الرواية هو هنري فيلدنج الحقيقي وقصر التكاثر السحب للاعتباسات يعني أن هناك قليلاً يمكن فعله مع غموض الصمير في الرواية، وصمير هو غير الموصوع بير علامتي تنصيص في الجملة التالية (وعادة) تعني فيلدنج نفسه

الزعم من ميل فيلدنج إلى الإشارة إلى القارئ النمطي من خلال صميمير العائذ بـ " القارئ "، " القارئ الحكيم "، فإنها في الواقع دعوة للقارئ الحالي لأن يقرر نفسه مع القارئ النموذجي الذي يخاطبه فيلدنج، وتعد الفقرات التالية من بداية الفصل الأول للكتاب الثالث نموذجية في تعامل فيلدنج مع قارئ توم جونز:

سوف يكون القارئ سعيدا حين يتذكر أنه في بداية الكتاب الثاني من هذا التاريخ أعطينا له لمحة عن غرضنا في القفز عبر مراحل واسعة متعددة من الزمن، لم يحدث فيها شيء يستحق التسجيل في متتالية من هذا النوع. بمثل هذا الفعل، لن نستشير كبريلنا وطمأنينتنا فقط، لكن نستشير طبيعة القارئ ومزاياه، لأنه بجانب ذلك من خلال هذه الوسائل، فبتنا نمنعه من إهدار وقته في القراءة دون متعة أو تعويض، إننا سنعطيه - في كل من هذه الفصول - فرصة لتوظيف هذا الذكاء العجيب الذي يكون عليه بملء الفراغت الشاغرة للوقت بحدسه الخاص، ومن أجل ذلك الغرض، نهتم بتأهيله في الصفحات السابقة.

على سبيل المثال، كم يعرف القارئ سوى أن السيد الورثي شعر في البداية بفقدان صديق، هذه المشاعر من الأسى التي تتسرب في مثل هذه المناسبات إلى كل الرجال الذين لا تتشكل قلوبهم من الحجر الصوان، أو عقولهم من مواد صلبة؟ ومرة أخرى ألا يعرف القارئ أن الفلسفة والدين في الوقت نفسه اعتدلتا، وأخيرا أخدمت هذا الأسى؟ فتعلم الفلسفة الأحق

والجاهل بها، بينما يصححها الدين كشيء محرم، وفي الوقت نفسه يهدئ منها، يبعث الأمل في المستقبل والثقة به، وهي ثقة تمكن العقل القوي والمتدين من الصمود إزاء فقدان الصديق، على سرير الموت، بقليل من اللامبالاة، كما لو كان يستعد لرحلة طويلة، وفي الحقيقة بقليل من الأمل في رؤيته مرة أخرى.

The reader will be pleased to remember, that, at the beginning of the second book of this history, we gave him a hint of our intention to pass over several large periods of time, in which nothing happened worthy of being recorded in a chronicle of this kind

In so doing, we do not only consult our own dignity and ease but the good and advantage of the reader for besides, that, by these means, we prevent him from throwing away his time, in reading without either pleasure or emolument, we give him, at all such seasons, an opportunity of employing that wonderful sagacity, of which he is master, by filling up these vacant spaces of time with his own conjectures, for which purpose, we have taken care to qualify him in the preceding pages.

For instance, what reader but knows that Mr Allworthy felt, at first, for the loss of his friend, those emotions of grief, which, on such occasions, enter into all men whose hearts are not composed of flint, or their heads of as solid materials? Again, what reader doth not know that philosophy and religion, in time, moderated, and at last extinguished this grief? The former of these, teaching the folly and vanity of it, and the latter, correcting it as unlawful and at the same time assuaging it, by raising future hopes and assurances, which enable a strong and

religious mind to take leave of a friend, on his deathbed, with little less indifference than if he was preparing for a long journey, and, indeed, with little less hope of seeing him again.

إن أحد أهداف فيلدينج في "توم جوبر" إقناع القارئ بقبول مخطط القيم الأخلاقية الذي يسقطه المؤلف الضمني على الشخصيات، بمعنى أنه، يجعل المنظور القيمي لكل من المؤلف الضمني والقارئ متوافقين، في هذا المخطط الأخلاقي؛ مُجَدِّد الحكمة على حساب التهور، والكرم على حساب المصلحة الشخصية

ولا يتردد فيلدينج في إعلان رؤيته مباشرة في أخلاقية السلوك البشري من خلال كل من: التعليق الضمني "غالبا تهكمي" على أفعال شخصياته، ومن خلال إعلانه عن الحقائق الحلقية العامة، وقد أعلن عن هذه الحقائق الحلقية في شكل جمل توليدية مأثورة، وهي جمل شبه مثلية شديدة الإدراك، وفيها يؤكد المتكلم على حقيقة المسند فيما يخص المرجعيات المحتملة للعبارات الاسمية الدلتية، مثل هذه الجمل تُؤدّي مطبياً في زمن مضارع غير محدد، وكمثال بسيط على ذلك، فربما يقول فيلدينج شيئاً مثل "كل أصحاب الفئائق جشعون" ويدعي من خلال ذلك أن أي صاحب فندق تقابله في أي زمان ومكان، وسوف يحتال عليك حتى يستخرج أموالك، الجملة التوليدية قصة خبرية منتظمة من المؤلف المتطلع الجازم، لكن الدعايات الأخلاقية والعاشيستية لهذا الشكل قوية جداً لدرجة أن فيلدينج والروائيين الآخرين يتجهون إلى إضعافها أو تقييد البنية السطحية العامة الصريحة من أجل الاستخدامات التهكمية أو الطريفة.

كل أنواع العواطف قابلة لأن تسبب الحب، لذلك تعلمنا التجارب أنه لا أحد يملك ميلا مباشرا بهذه الطريقة أكثر من هؤلاء، ذوي النوع المتدين بين الأشخاص المختلفي النوع.

توم جونز، الكتاب الأول، الفصل الثاني

إنها حقيقة عالمية أن الرجل الوحيد - حين يمتلك ثروة جيدة - فإنه يجب أن يكون في حاجة إلى زوجة.

جين أوستين " الغرور والتعصب Pride and Prejudice ١٨١٣ "

وكي يتجنب الروائي التعصب المنفر للشكل الصريح والواضح في التعميم، فإنه يخصصه لإحفاءات تحويلية متنوعة حتى لا يظهر ظهورا صاحباً في البيئة السطحية، وتبين الفقرة الثالثة من مقتطف توم حوبر الطويل عدة أساليب تحول فيها التعميم بعيداً عن بنيته السطحية المتعصب، لكنه ما يزال يؤكد في صورة بارعة ، وقد شكلت الادعاءات العامة التالية:

١ - في مثل هذه المماسيات، تتسرب مشاعر الأسى إلى كل الأشخاص الذين لا تتشكل قلوبهم من الحجر للصوان، أو لا تتشكل عقولهم من مواد صلبة .

٢ - للفلسفة والدين في الوقت نفسه تطفان الأسى.

٣ - الفلسفة والدين أخيراً تطفان الحزن.

٤ - الفلسفة تعلمنا غرور الحزن ونفاهته.

٥ - الدين يصحح الحزن كشيء محرم.

٦ - الدين يطفئ الحزن.

٧ - الدين يبرر الأمل في المستقبل والثقة.

٨ - الأمل في المستقبل والثقة تمكن العقل القوي والمتين من الصمود إزاء فقد الصديق.

1 - On such occasions emotions of grief enter into all men whose hearts are not composed of flint or whose heads are not composed of as solid materials.

2 Philosophy and religion in time moderate grief.

3 - Philosophy and religion at last extinguish grief.

4 - Philosophy teaches the folly and vanity of grief.

5 - Religion corrects grief as unlawful.

6 Religion assuages grief.

7 - Religion raises future hopes and assurances

8 - Future hopes and assurances enable a strong and religious mind to take leave of a friend

و غير ذلك

توحد كل هذه التأكيدات العامة بوصفها إشارات تعميمية كاملة في البنية العميقة لحمل النص، لكنها تختفي في صورة تحويلية في الطريق إلى السطح. فقد أصبحت الجملة * ١ " عبارة clause تابعة داخل جملة سؤال واصحة (ماذا يعرف القارئ ؟ = كل قارئ يعرف)، وخصعت الجملتان * ٢ ، * ٣ " لتحويلات: مرة أخرى، يعد السؤال الواضح والرمز الماصي شكلين سطحيين يدخلان في نزاع مع البنية المألوفة للتعميمات التي تعدل من التعصب الكامن، وانقسمت الجمل * ٤ ، * ٥ ، * ٦ ، * ٧ " وتورعت بين عدة جمل متفرقة في البنية السطحية، وقد سُوِّءَ عنها في جملة واحدة، وبعد ذلك عُبر عنها من خلال الضمير (الأول .. ، الأخير) فيما يلي ذلك، وأخيرا حدثت (. تطييف .. برور)، وتسمح صيغة " ing . " للمسندات سفل " القصة الخيرية teil-tale " والمصارع اللارمي ، وقد عُرضت الجملة * ٨ " بوصوح في بنيتها السطحية، مستبقة رمها المصارع، على الرغم من أنها تميل إلى أن تكون عبارة clause وصلية مثل الجملة * ١ " .

ويشار إلى عملية التفسير التي نعى إلى القارئ في هذه الفقرات إشارة حذرة لتحمين أنها في الواقع استنتاج من مقدمات منطقية عامة، يُدعى فيها للمشاركة بين المؤلف والقارئ، ويرى فيلديج أن " كل قارئ يعرف أن " التعميمات ١ - ٨ " تطبق هذه الحقائق على شخصية الورثي وحالته، وأنت تستطيع أن تستنتج أنه كان في البداية حزينا، وبعد برهة كان يُعزَّى، لقد انحصرت التعميمات في أسئلة بلاغية تعد الإجابة الوحيدة عنها: نعم، ويحيل التأكيد القارئ إلى قبول مواصلة الفلسفة والدين، ومادام محتوى هذه الجمل التعميمية الحفية منحازا إذا نُظر إليه برفق، وفارغا إذا نُظر إليه على أنه حقيقة، فإنه أيضا لم يُنص عليه في الشكل المفتوح للصياغة التي أعدها للجميل * ١ - ٨ "، إن البنية السطحية

التعميمية الصريحة معادلة للقول " أنا أعتقد " أنا أرعم أن ... "، وهي عرصة لاحتبار شكّي في أسلوب " نحن نعرف أن .. " الذي لا يظهر ذلك، وتمثل النسخة المعدلة التي نفترض موافقة القارئ مسبقاً إحدى الوسائل التي تساعد الخطاب الروائي على التعطيل الإرادي لعدم التصديق، إنها تسمح للكاتبين الصريحين الوعظيين " فيلدنج وجورج إليوت اللذين يعدان أسرز مثاليين في الإنجليزية " أن يستحدا الأسلوب أداة لادعاءاتهم العامة في الحكمة، وللمزعم أن المجتمع - وليس المؤلف شخصياً - هو المسئول عن الأحكام التي يصدرها.

المؤلف وشخصياته:

سلّفت الآن إلى العلاقات الخطابية بين المؤلف - أو ما يفترض أنه هو - وبين شخصياته، يتحكم الروائي أساساً في أفعالهم وأفكارهم وكلامهم وظهورهم وكل قدراتهم الأخرى، إنه يعرف كل شيء عنهم، ولا يحتاج في عرضه لشخصياته أن يكون كلي النفوذ، أو كلي المعرفة، فربما يختار أن يظهر بوصفه متحكماً في العرائس، أو لا يختار ذلك، فلهذه عدد من الخيارات مثل: كم مقدار ما يستلهمه؟، وكيف ذلك؟ وإلى أي مدى يسمح لوعي الشخصية أن يتحرر من رؤيته؟ وإلى أي مدى تتحلل أفكارهم وتتلون بكفاءة أفكاره الخاصة؟ هناك بالطبع خيارات لسانية، وإذا فحصنا عن قرب الخطاب الحكائي، سنكتشف المعانيخ: في اختيار الكلمات، وفي التكوينات التركيبية، بحيث نبين كيف يقف خالق العمل الروائي ومخلوقاته في علاقة كل منهما إزاء الآخر.

الرؤى الداخلية والخارجية Internal and external views

يمكن أن يحدث التميز الأساسي بين المنظورات الداخلية والخارجية في الأفكار وفي رعات الشخصيات، كما تكشف الرؤية الداخلية لنا حالة الشخصيات العقلية، ردود الفعل والدوافع، إما من خلال التقرير الحكائي "والحكم"، لا مفر منه"، ومن خلال الإحساس بما سوف يكون مستورا في الحياة الحقيقية عن المشاهد، أو من خلال تقنيات تيار الوعي الأكثر درامية ومناجاة للنفس، أو من خلال المونولوج الداخلي. يقل المصور الخارجي خصوصية تجربة الشر الآخرين: يشئ الكاتب لنفسه - ومن ثم لنا - دور المراقب الذي لا يتمتع بأي امتياز، انيا إلى فهم جزئي للصور الروائية في أسلوب تقني، وهناك عدد من متغيرات الاستراتيجية التركيبية، ومن اللغة صم كل واحد من هذه الحيارات، ولدي مساحة لعرض بعض منها فقط، يشير كثير من الروائيين إشارة منتظمة إلى وجهة النظر: الداخلية أو الخارجية، لأن التحول من نمط إلى آخر يجذب الانتباه إلى براعة العمليات التي يتضمنها، ومن ثم إلى تكتيك الكاتب، وعلى الجانب الآخر يميز مزج القوالب patterns بعض الروايات الطليعية، بالإضافة إلى الكتابات القديمة التي تفهم بعمق والتي تحتوي على رواة ثقافت ومناورين، يعرض فيلديج دوافع شخصياته عرضا حرا، وفي بعض الأحيان ينسحب ليحبرنا أنه لا يعرف ما يدور في رأس الشخصية، هذا النوع من التحول الشكلي المفتوح معين ممتاز لنماتجنا، مادما نجد المنظورين الداخلي والخارجي جنبا إلى جنب في أوصاف المشهد نفسه، ها على سبيل المثال تتابع من رواية "طاحونة على النهر" التي تتحرك فيها الراوية بسرعة من نمط من الخطاب إلى نقيصه: ماجي التي على وشك البلوغ تسير تحاه العريسة المعرطة في النمو، وقد اعترضها فيليب واكم.

ربما تراها الآن، وهي تهبط المنحني المفضل لديها، وتدخل إلى الأعماق من خلال ممر ضيق خلال مجموعة من أشجار التنوب الاسكتلندية - صورتها الطويلة ورداؤها الأرجواني مرني خلال الشال الحريري الأسود الموروث من مدة متشابكة متسعة تشبه الشبكة، وهي الآن متأكدة أنها غير مرئية، لقد انتزعت قلنسوتها، وربطتها حول معصمها، ويفترض المرء بالتأكيد أنها تجاوزت السابعة عشر عاماً، ربما بسبب الحزن المستسلم في النظرة العجلى التي يبدو أنه تطلق منها كل البحث والتعب، ربما بسبب أن صورة صدرها المتسع تمتلك صفة الأنوثة المبكرة، لقد قاوم الشباب والصحة الصعوبات غير المقصودة والمقصودة لقدرها، والليالي التي استنقت فيها على الأرضية الصلبة ككفارة ذاتية لم تترك أثرا واضحة عليها، والعينان صلبتان، الوجنة السعراء مكتنزة ومستكيرة، والشفاه الممتلئة حمراء، وهذا الرأس المنتفخ الذي يعلو قامتها الطويلة، فباتها تبدو كما لو كانت ذات نسب بأشجار التنوب الاسكتلندية الضخمة التي تبدو كما لو كانت تحبها جدا، علاوة على ذلك يشعر المرء بالاضطراب حين يتطلع إليها، شعور العناصر المتعارضة التي يبرز فيها تصادم رهيب، وبالتأكيد هناك تعبير هادئ يراه الإنسان غالبا في الوجوه الشائخة تحت القبعات التي بدون حواف، بعيدا عن الاحتفاظ بالشباب للصامد الذي يتوقع معه المرء أن تومض

فجأة، النظرة العاطفية التي تبدد كل السكينة مثل النار الخامدة التي تنفجر مرة أخرى، عندما يبدو كل شيء آمناً.

لكن ماجي نفسها ليست في حالة اضطراب في هذه اللحظة، إنها تستمتع بالهواء الطلق في هدوء، بينما تتطلع إلى أشجار التنوب العجوزة، واعتقدت أن هذه النهايات المتكسرة للأغصان تسجيل للعواصف الماضية التي جعلت الجذور الحمراء فقط تحلق عالياً، وبينما ظلت عيناها تتطلع إلى أعلى، أصبحت واعية بالظل المتحرك الذي وزعته شمس الغروب على الممر المعشوشب أمامها. ثم نظرت إلى أسفل في نظرة جفلى، لترى فيليب واكم الذي رفع قبعة أولاً، وبعدها احمر وجهه خجلاً، تقدم نحوها، ثم مد يده، تلتونت ماجي أيضاً من المفاجأة، ثم استسلمت لذة، مدت يدها، ونظرت إلى أسفل الصورة المشوهة أمامها بعينين مفتوحتين، وملأتهما اللحظة بلا شيء، إلا ذكرى أحاسيس طفولتها، للذكرى التي كانت قوية دائماً في نفسها.

You may see her now, as she walked down the favourite turning, and enters the deeps by a narrow path through a group of Scotch firs her tall figure and old lavendergown visible through an hereditary black-silk shawl of some wide-meshed net-like material, and now she is sure of being unseen, she takes off her bonnet and ties it over her arm. One would certainly suppose her to be farther on in life than her seventeenth year-perhaps because of the slow resigned sadness of the glance, from which all search and unrest seem to have departed,

perhaps because her broad- chested figure has the mould of early womanhood. Youth and health have withstood well the involuntary and voluntary hardships of her lot, and the nights in which she has lain on the hard floor for a penance have left no obvious trace; the eyes are liquid, the brown cheek is firm and rounded, the full lips are red. With her dark colouring and jet crown surmounting her tall figure, she seems to have a sort of kinship with the grand Scotch firs, at which she is looking up as if she loved them well. Yet one has a sense of uneasiness in looking at her – a sense of opposing elements, of which a fierce collision is imminent . surely there is a hushed expression, such as one often sees in older faces under borderless caps, out of keeping with the resistant youth, which one expects to flash out in a sudden, passionate glance, that will dissipate all the quietude, like a damped fire leaping out again when all seemed safe

But Maggie herself was not uneasy at this moment. She was calmly enjoying the free air, while she looked up at the old fir-trees, and thought that those broken ends of branches were the records of past storms, which had only the red stems soar higher. But while her eyes were still turned upward, she became conscious of a moving shadow cast by the evening sun on the grassy path before her, and looked down with a startled gesture to see Philip Wakem, who first raised his hat, and then, blushing deeply, came forward to her and put out his hand. Maggie, too, coloured with surprise, which soon gave way to pleasure. She put out her hand and looked down at the deformed figure before her with frank eyes, filled for the moment with nothing but the memory of her child's feeling a memory that was always strong in her

الإطار المحيط بهذا الجزء نوع من الخطاب المباشر بين الراوي والقارئ، تبدأ الفقرة الأولى بحديث شخصي مباشر إلى (أنت You)، ويتغير الرمز إلى المصارع مقترحا تماثلا في وجهة النظر بين الراوي والقارئ ممتدا إلى صاحبي، إنسا يفسر حالتها العقلية، كما لو كنا نتجسس عليها في خطواتها، إنسا بتأمل: كيف تشعر، على أساس من كيفية نظرتها، وقد تموضع كثير من الإشارات اللسانية عن الراوي نفسه عن عمد خارج وعي الشخصية، هذه الإشارات توجد هنا. الأفعال التأملية مثل (يبدو seen ثلاث مرات)، و (افترض suppose) و (الظروف adverb) و (الروابط conjunctions) التي تؤكد التفسير، مفصلة ذلك عن التقرير الواقعي: (بالتأكيد certainly)، (ربما Perhaps)، (بالتأكيد surely)، (كما لو as if)، المقاربات المستشبهة بالطواهر المعروفة كي تجعل الحائسة الداخلية قليلة للبراك مثلاً. (بعض some)، (معنى A sense of)، (نوع من A sort of)، وتسمى مثل هذه الكلمات والعبارات في هذا النوع من السياق الخطابى (كلمات التعريب estrangement) ويوجد هذا النوع من التعبيرات في النص عندما يأخذ الراوي وجهة النظر الخارجية في وصف بعض الحالات الداخلية (الأفكار، المشاعر، الدوافع اللاواعية لفعل شيء ما) وهو لا يستطيع التأكد منها (بوريس اوسينسكي، راجع ص: ٣٨ فيما يلي)، وبالنسبة للعمل الروائي، فإن المرء سيعدل هذا التعريف إلى حد ما: إن الروائي يستطيع دائما أن يكون متأكدا من أية حالة يسببها إلى شخصياته، حيث إنه يسيطر تماما على مشاعرهم، لذلك يختار الخطاب التعريبي لسبب معين: إنها وضعية خطابية ينسبها المؤلف إلى راويه، عندما يكون لديه بعض الأسباب الجمالية لادعاء البراءة أو الابتعاد.

وتتحول الفقرة التالية إلى صيغة عكسية مقدمة عرصا موثوقا به لمشاعر البطلة، وقد أشير إلى الرؤية الداخلية لسانيا من خلال ظهور درجة من مسسات

الحالة، يطلق عليها (ألفاظ الأحاسيس words of feeling)، وهي تعبيرات تشير إلى الحالات العقلية والمشاعر وأفعال التفكير، كما تظهر اللاحظ في الوعي الذي يصبح سهل المبال في الحياة الحقيقية لو قررته الذات (ليس مرتبكاً Not uneasy)، (بهسوء calmly)، (المتعة enjoying)، (اعتقد أن Thought that)، (الوعي conscious)، (المفاجأة surprise)، (اللذة pleasure)، (الدكرى memory)، (الأحاسيس feelings)، وقد نل على حساسية ماجي واستجابتها ودرجتها العالية من الإثارة العاطفية، كما خللت هذه الحساسية، وهذا بالطبع ليس تكيف تيار الوعي على الرغم من تصميماتها السيكلوجية. فالرواية تصف محتوى عقل ماجي، لكنها لا تشكل تركيباً تحاكي به الأسلوب الذي تتبين به أفكار ماجي، ولا تعمل أية محاولة لمحو حضورها الخاص بوصفها مقرر، لتوحي بأن أفكار ماجي مشاهدة من حلالنا مباشرة دون تطفل، يحاول أسلوب تيار الوعي لجويس وولف وفولكنر مسحاً وهم المباشرة من حلال قمع المؤلف، ومن خلال محاكاة تيار التداعي لأفكار ما قبل الفعل، ولم يقصد جورج إليوت إلى شيء من هذا النوع، والفقرة الأولى تصنع القارئ في مركز الملاحظ الخارجي غير المتمتع بأي امتياز، وتؤكد قدرتنا التأملية في تقييمنا للآخرين، وتأخذنا الحركة إلى الرؤية الداخلية من التأمل إلى اليقين، مع إعلان فاشيستي في بداية الفقرة التالية (تأخذنا من تأملنا إلى يقين الراوي، وصمناً يقين المؤلفة)، إننا نبقي على وعي - بالتأكيد - بنغمة الراوي حتى عندما يكون موضوع الفقرة مشاعر ماجي، ولذلك، فإنه في هذا السياق، تجمع الرؤية الداخلية الواقعة للحطابية الحكائية كما تجمع أفكار الشخصيات: واصفة ماجي، وهي في الوقت نفسه تنسب إلى شخص "جورج إليوت".

المنظور الخارجي External perspective:

يمكن اختيار المنظور الخارجي الذي يُميز باستخدامه " لكلمات التعريب " لأسباب متنوعة، والحالة الأساسية الأكثر شيوعاً هي رسم صورة غير معروفة تُرى من بعد، وهي صورة قد تسلك أيضاً سلوكاً محيراً ، ويُجبر المراقب على تحمير أي اتجاه تتحرك فيه الشخصية، أي مفاتيح للشخصية يمكن أن تكتشف من المطهر الكادب المبهم في الطهور، أو أن هناك شخصاً يمكن أن يرى رؤية ملعرة، وهو يكتسب إلحازه من خلال تقنية التعريب، خطوة إصافية، ويقود المنظور الخارجي إلى العزلة، خلق فحوة غير إساسة بين المراقب والشخصية: الشخصية عهمة لا يستطيع الوصول إليها، تكاد أن تكون عصوا في الجنس الشرقي، وتعالج شخصية النذل في رواية " أوقات عصيبة " لتوماس هاردي بهذه الطريقة، وهذا شخصية " باوندرباي " من الرواية:

لقد كان رجلاً غنياً مصرفياً تاجراً صاحب مصنع وما شاكل ذلك،
لقد كان رجلاً ضخماً عالي الصوت، ذا نظرة مطقة، وضحة
رنانة، رجلاً مصنوعاً من مادة خشنة، يبدو أنها تمددت لتصبح
جزءاً كبيراً منه، رجلاً برأس مملوء عجباً وغروراً، وجبين بعروق
منتفخة في صدغين، ومثل هذا السطح المتوتر على وجهه الذي
تبدو معه عيناه مفتوحتين، وترفعان حاجبيه إلى أعلى، رجلاً ذا
ظهور وانتشار متضخم مثل بالون يستعد للانطلاق، رجلاً لا
يستطيع أن يتبجح أبداً بأنه رجل عصامي، رجلاً كان يصرح دائماً
من خلال هذا البوق الكلامي التحاسي لصوته بجهله القديم، وفقره
القديم، الرجل الذي كان كتلة من التواضع.

ويبدو السيد " باوندرباي " أكبر سناً، برغم أنه أصغر بعام أو عامين من صديقه العملي البارز، ويمكن أن تضيف الأعوام السبعة والأربعين أو الثمانية والأربعين إليه ثمانية أعوام أخرى دون أن يندهش أي أحد، فلم يكن يملك شعراً كثيفاً، ويمكن أن يتخيل المرء أنه قد أزاله، وأن ما كان في الجانب الأيسر الواقف بلا نظام، كان في هذا الطرف الذي بدا فيه منتفخاً متبجحاً تبجحاً فارغاً.

He was a rich man banker, merchant, manufacturer and what not. A big, loud man with a stare, and a metallic laugh. A man made out of a coarse material which seemed to have been stretched to make so much of him. A man with a great puffed head and forehead, swelled veins in his temples, and such a strained skin to his face that it seemed to hold his eyes open, and lift his eyebrows up. A man with pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start. A man who could never sufficiently vaunt himself a self-made man. A man who was always proclaiming, through that brassy speaking trumpet of a voice of his, his old ignorance and his old poverty. A man who was the Bully of humility.

A year or two younger than his eminently practical friend, Mr Bounderby looked older, his seven or eight and forty might have had seven or eight added to it again, without surprising anybody. He had not much hair. One might have fancied he had talked it off, and that what was left, all standing up in disorder, was in that condition from being constantly blown about by his windy boastfulness.

إنا نملك هنا علامات مألوفة مساعدة على التفريب " seemed مرتين " ، " might have " ، " might have had " ، " looked " ، " appearance fancied " ، وقد طور ديكنز سلسلة من المقاربات الغرائبية المستقرة من أجل إدراك جوهر باوندرباي: صورة الريح المتضخمة لباوندرباي مثل بالون، مستعد أن يحثه إلى الأمام، الطفح الذي يحرق منه حين يتكلم، اشتقت هذه الصور من الاستعارة للسيكولوجية العرفية (الريح = النجاح) لكنها هنا ليست قصدها الوحيد، إنها ترسم باوندرباي على أنه موضوع معقد وقابل للتهديد، أو على أنه قوة تتطلع لتهديد عالمنا الأكثر إنسانية.

تعرض الفقرة السابقة بعدا مختلفا وعميقا، فصل كلام المؤلف عن شخصيته، لكن هناك انسلاخا أقل في استخدام المنظور الخارجي، إنه غالبا يدل على ما يتعلق بالخصوصية العقلية للشخصيات، والتسليم بأن تقييمنا للناس محدود وحديسي، وبمثل هذا الأسلوب يُستخدم المنظور الخارجي بوصفه واحدا من أعراف " الواقعية " (وهو ما ليس واصحا عدد ديكنز)؛ إنه يعيد إنتاج الشكل التدريجي والمعتد الذي نتعرف من خلاله على الناس الذين نقابلهم، إن للمؤلف بحجب بعناية معرفته الكلية، عارضا القليل من المعلومات عن شخصيته، وفي وقتها، وبشكل مؤقت، يستبقي أحكامه، كما لو كان الرلوي والقارئ لا يملكان ميزة غير طبيعية على نفاذ البصيرة، أو المعرفة المسبقة أكثر من المراقب الفصولي العادي.

تشير الصفحات الافتتاحية من رواية هنري جيمس " صورة سيدة The Portrait of a Lady ١٨٨١ " جيدا إلى هذا للنغم البطئ في الإطهار، ويعرض ذلك على أنه استنتاج من الحارج، رالف توشيت ووالده، واللورد واربورثون يتناولون الشاي على العشب بعد الظهر في صيف متأخر، إبهم يُقنعون في

مصطلحات مبهمة " هؤلاء (الناس) الذين في عقلي " الأشخاص المعيبون " " الرجل العجوز " " الشبان " " الرجل العجوز " " رفاقه " " واحد منهم " " الرجل الأكبر سنا " هذا الطهور الأول طهور مرئي وبعيد وضعيف، إننا نراهم كظلال، لقد كانت الظلال على العشب كله مستقيمة وخشنة، لقد كانوا ظلالا لرجل عجوز وشابين " ونحن نستدل على أن الرجل العجوز هو صاحب السرل الريمي القديم الذي يقف هذا المشيد، وهناك استطراد في سرد تاريخ السرل وسائمه وحلفيته، بعد ذلك يعود بنا الراوي إلى الرحال، وهذه المرة يعرض مشهدا بصريا قرب موشى بعتات من معلومات مسنقة، إن العمة النازرة في الخطاب وحدة من العرصيت الحذرة، هذه العمة تكرر برورا وسعا من داخل السمات الدلالية التي كتبت بشكل مختلف في المعطف التالي:

حمل الرجل العجوز الرقيق معه فوق أمتعه هراسته الأمريكية، لقد أتى هذا الرجل من أمريكا قبل ثلاثين عاما، ثم يحمل ذلك معه فقط، بل احتفظ بها في أحسن نظام، فربما يعود بها إلى وطنه بكثير من الثقة، لو كان ذلك ضروريا، وفي الوقت الحالي، فله - لا شك - لا يريد أن يزيح نفسه بوضوح، لقد انتهت رحلته، وقد أخذ راحة تسبق الراحة الكبرى، امتك وجهها بقيقا، ورأسها أصلعا بسمات توزعت، وتعبير عن الحدة الهائلة، لقد كان بوضوح وجهها لا يتسع فيه نطاق التعبير، لذلك كانت حالة العنف والدهاء المتضمن مزيدا من الثقة، ويبدو أنها تريد أن تخبر أنه كان ناجحا في

حياته، وأيضا قريده أن تخبر أن نجاحه لم يكن استثنائيا ومثيرا للاستياء، لكنه تعرض للفشل في حياته، وقد امتلك بالتألم خبرة عظيمة بالرجال، نكن كأنه هناك بساطة ملاحظة قريبا في الضحكة الضعيفة التي ارتسمت على خده المائل الريح، وأضاعت عينيه الفكهتان، وبينما وضع هو في نهاية الأمر كوب الشاي الكبير على المنضدة ببطء وعناية....

واحد من هذين (الرجلين المتحضرين الآخرين) كان رجلا متأنقا في الخامسة والثلاثين، ذو وجه إنجليزي، كان شيئا مختلفا مقارنة بهؤلاء الرجال الرقيقين العجائز الذين وصفتهم حالا، كان وجهه جميلا بشكل لافت للنظر، أوان طارئة وانفتاح وجمال بسمات مستقيمة ورأسية، وعيون رمادية جميلة وزينة غنية، مع لحية كستانية، كان لهذا الشخص حظ محدد، ونظرة متألقة استثنائية، وحالة مزاج سعيد تخصبت بتحضر عال جعلت أي مراقبه يحسده على الفور، لقد كان مرتديا حذاءا طويلا ومهمازا، كما لو كان مترجلا من حفاة علفية، كما كان يرتدي قبعة بيضاء تهبط واسعة جدا عليه.....

The Old gentleman at the tea-table, who had come from America thirty years before, had brought with him, at the top of his baggage, his

American physiognomy, and he had not only brought it with him, but he had kept it in the best order, so that, if necessary, he might have taken it back to his own country with perfect confidence. At present, obviously, nevertheless, he was not likely to displace himself, his journeys were over and he was taking the rest that precedes the great rest. He had a narrow, clean-shaven face, with features evenly distributed and an expression of placid acuteness. It was evidently a face in which the range of representation was not large, so that the air of contented shrewdness was all the more of a merit. It seemed to tell that he had been successful in life, yet it seemed to tell also that his success had not been exclusive and invidious, but had had much of the inoffensiveness of failure. He had certainly had a great experience of men, but there was an almost rustic simplicity in the faint smile that played upon his lean, spacious cheek and lighted up his humorous eye as he at last slowly and carefully deposited his big tea-cup upon the table

One of these [other gentlemen] was a remarkably well-made man of five-and-thirty, with a face as English as that of the old gentleman I have just sketched was something else; a noticeably handsome face. Fresh-

coloured, fair and frank, with firm, straight features, a lively grey eye and the rich adornment of a chestnut beard. This person had a certain fortunate, brilliant exceptional look the air of a happy temperament fertilized by a high civilization – which would have made almost any observer envy him at a venture He was booted and spurred, as if he had dismounted from a long ride; he wore a white hat, which looked too large for him.....

يتشارك كل من الراوي والقارئ في موقف المراقب الواقف خارج الشخصيات، والذي يمعن النظر في تفاصيل الوجه والملابس والمراجع، وقد تأكدت هاعلية التفسير من خلال تحويل العين والخذ والوجه إلى مصطلحات عامة في الطهور: وتبدأ كلمات مثل "فراصة" "تعبير" "نظرة" في تلخيص الاقتراحات والانطباعات التي تشكلت من خلال السمات الجسدية، إلى هناك وفرة من الظروف الشرطية والصعفات (obviously , evidently , A certain) إلح، ومهما كانت الثقة في تأكيداتها، فإنها ذات تأثير في جذب الانتباه إلى القدرة التأملية للأحكام، إن من الشائع عند جيمس أن تستخدم كلمة (بالتأكيد certain) لتعني بقبضها تماما، ويبرز السبب في هذا العكس الدلالي عندما تعامل على أنها جزء من قالب مثبت pervasive لصيغية مؤقتة، يضع فيها المراقب نفسه، ويضعها معه في وضع تقريبي نستطيع من خلاله فقط أن نحمن عن أي سمات شخصية يبدو أنه يتحدث.

المنظور الداخلي Internal perspective:

يبدو المنظور الخارجي أحيانا تقليديا في عرصه للواقعي، كما يبدو أحيانا أخرى غير تقليدي، وهو يعتمد في ذلك على الكيفية التي تعالجه بها، وهو هنا يشبه الاختيار المماثل للوظائف التي تكون متاحة ضمن المنظور الداخلي، لقد وجدنا مشاعر ماحي في جانب من الفقرة الثانية من المجتزئ الذي عرضنا له قبلا من رواية " طاحونة على نهر فلوس " تعرض في أسلوب غير متفق مع لغة الكاتب: أفكار قذرة في الساعة عشر من عمرها تعرض في أسلوب لا يتميز عن أسلوب إسماعيل باشا، عن الصوت الفلسفي للمؤلف، لم تبدل محاولة لجعل ماحي فردا مستقلا من الساحة الدرامية، أو بلإسك بالميرة الوعوية لأفكارها في هذه الحطة الخاصة من أرمها العصفية، وعند الطرف الآخر لدينا الواقعية النفسية لنزار الوعي عند جويس، حيث يلقي الراوي نفسه بدلا من إخضاع الشخصية لصوته الخاص، كي يدرك الشخصية على أنها موضوع مستقل يعبر عن الطبيعة الخاصة لتجربته العقلية، ويطلق ليونل بلوم العنان في الجمل التالية للتداعيات النفسية مع ما يراه خارج شبك الحافلة، ويقدم جويس أسلوبا متكيفا تماما لإيصال المحتوى والبنية لهذه التجربة العقلية:

توقفت الحافلة برهة

ماذا حدث ؟

لقد توقفنا .

أين نحن ؟

أخرج السيد بلوم رأسه من النافذة .

الفتاة الكبرى ، قال .

مصنع الغاز، السعال النيكى، يقولون إنه استشفاء، الوظيفة
الجيدة، إميلي لا تحصل عليها أبدا، يا للأطفال النساء،
يشاطرهم الأسود والأزرق مع تشنجات، يا للعار حقا، تخلص
منها برفق مع مقارنة مرضية، فقط الحصبة، شاي بذرة
الكتان، الحمى القرمزية، وباء الأنفلونزا، فحص للموت، لا
تترك هذه الفرصة، سكن الكلب هناك، نعيش العجوز آثوس،
كن طبيبا مع آثوس يا ليوبلد، هذه آخر وصية لي، إنهم
يفعلون ذلك، إننا سنطيعهم في القبر، الموت يخرش، لقد
استحوذ عليه جدا، هزيل جدا، وحش هائل، كلاب العجائز هم
دائما.

قطرات المطر تفرع قبعتها، لقد استدار، ورأى مثالا من نقاط
البخار فوق الأعلام الرمادية جزئيا، فضولي، مثل المصفاة
تعلما، لقد اعتقد أنها تستطيع، حذائي كان يصر، لقد تذكرت
الآن، إن الطقس يتغير، قل ذلك بهدوء.

(يوليسس ١٩٢٢)

The carriage halted short.

- What's wrong?
- We're stopped
- Where are we?

Mr Bloom put his head out of the window.

- The grand canal, he said.

Gasworks Whooping cough they say it cures
Good job Milly never got it Poor children'
Doubles them up black and blue with
convulsions Shame really Got off lightly with
illness compared Only measles Flaxseed tea.
Scarlatina, influenza epidemics. Canvassing for
death. Don't miss this chance Dogs, home over
there Poor old Athos' Be good to Ethos,
Leopold, is my last wish. Thy will be done We
took it to heart, pined away Quiet brute. Old
men's dogs usually are

A raindrop spat on his hat He drew back and
saw an instant of shower spray dots over the grey
flags. Apart. Curious. Like through a colander. I
thought it would. My boots were creaking I
remember now

The weather is changing, he said quietly

يشير هذا الاستخدام للغة التي يحاكي بها بنية أفكار الشخصيات إلى حد
الخطاب الشخصي مقارنة مع جورج إليوت (التي لا تسمح لماحي بأن يكون لها
أسلوب عقلي شخصي) وتتناقض النظرية المختلفة للواقعية مع جيمس، لأن جيمس
يرى أن الأفراد يمكن التعرف عليهم، وعرضهم جوهريا.

لاحظ أن الواقعية ليست واقعا، بل تقليدا، ونظرية، وقد كتب هنري جيمس
في رواية " صورة سيدة " - أو بالأسلوب الأكثر عرلة لهيمنجواي في رواية "
الفتلة " - عن نظرية الأسلوب الذي يتعرف به الناس بعضهم على بعض، بينما
يفصل جويس أفكار ليوبلد بلوم في لغة منشئة مصطنعة تقبل من خلال العرف

- بوصفها عرضاً لوعي مجزئ غير مركز لهذا النوع، على أية حال، تبدو هذه اللغة مشكلة بلا حل حين تعرض على نحو مضبوط بعض العمليات النفسية، لأننا بأخذ خبرتنا كلها عن عملية التفكير عند بلوم من اللغة، ولا يمكن اكتشاف مستوى لغوي مستقل للفكر، إننا لا نستطيع مقارنة الموضوع بوسيط العرض representation، ولا نستطيع أن نسأل ما إذا كانت لغة جويس تعرض بشكل دقيق ووعي بلوم، لأن الموضوع لا يوجد منفصلاً عن الوسيط، وبما أن نطاق التشكيلات المختلفة يسبب انطباعاً عن الواقعية عند كتاب مختلفين وأعمال متنوعة، فإن الواقعية تقليد خطابي، أو بالأحرى تقاليد متنوعة.

ويمكن لكاتب داخل تقاليد المنظور الداخلي أن يعطي انطباعاً (أو لا يعطي) عن نسيج أفكار شخصياته كما يعبر الخطاب عن وعيهم، وربما يكون ذلك عاطفياً أو نقدياً، ويمكن الإشارة إلى بعض الاحتمالات من خلال عدد قليل من المقطعات، أولها من رواية ثاكري Thackeray "جمال دو حياء Vanity Fair ١٨٤٨"، تعليقاً على عزلة إميلي سيدلي في أزمة إفلاس والدها، وهجر أوسبورن لها:

لقد نسي الأب الفتاة للبائسة، كانت مستلقية، مستيقظة، وتعيسة، إلى كم شخص يستطيع الإنسان أن يتحدث، من سيكون منفتحاً عندما لا تكون هناك عاطفة، أو يرغب في التحدث مع هؤلاء الذين لا يفهمون أبداً؟ إن فتلتنا الرقيقة إميلي كانت هكذا في عزلة، إنها لم تمتلك أي ثقة في التكلم، منذ ذلك الحين لم يكن لديها أي شخص يمكن أن تثق فيه، إنها لم تستطع أن تخبر والدتها العحوز عن شكوكها واهتماماتها، إن الأخوات اللاتي يدعين أنهن أخواتها يبدون

لها كل يوم أكثر غربة، لقد كانت لديها وساوس، ومخاوف من أنها لن تجرؤ على الاعتراف لنفسها، لذلك كانت تطيل التفكير دائما فيهن سرا.

هذا نجد المشاعر قد تمت عونتها: "نعيسة" "عزلة"، "شكوك"، "عداية"، "وساوس"، "مخاوف"، "إطالة التفكير"، وبالرغم من أن هذه الألفاظ تعد ألفاظا لرؤية داخلية ونفسية، فإنها كذلك كلمات عامة ومسطحية، كما لو كان الراوي حقيقة لا يهتم بتحليل حزن العنة في خصوصيته، ولم تستطع السعة إيصال أية إشارة عن كيفية تعبير إميلي عن حزنها كما ينعكس على بصيحتها، فالأسلوب ليس شحصب، ولا تعبيريا، وتقود غرابة عبارات مثل "فأنا الرقيقة إميلي"، "الأم العجوز"، "الأحوال المدعيات" وعارة "clause" الصحية البائسة الصغيرة "في الفقرة التالية، وأي نموذج للتفكير ربما يكون حاصبا إميلي إلى حقيقة مؤداها أنه برغم قائمة المشاعر التي عرضها المنظور الداخلي، فإن الخطاب بأكمله يحسن راوي القصة نفسه، إن هذا ليس تحليلا نفسيا متجانسا، لكنه حكم محرك العرائس على "الصحية البائسة الفقيرة".

ويمكن للحكم أن يمر حتى في الخطاب الداخلي الذي لا يعبر عن أسلوب عقل للشخصية، وأشهر مثال على ذلك، وأكثره تأملية هو رواية "صورة الفنان في شبابه" (حيث رويت من خلال الصمير الثالث، وليس من خلال المونولوج الداخلي) وهيها يمدنا جويس باستمرار بأسلوب جديد لتكثير (وتدريم dramatize) مراحل التطور العقلي والروحي للبطل، إن اللغة دائما هي لغة ستيغ، وليست لغة الراوي، أو المؤلف الصممي، والدرامية المستمرة لعقل البطل

- طفلا ، وتلميذا ، وبالغا يتضمن كبت صوت الرلوي، ووراء ذلك، فصل قسيم المؤلف، إن " الصورة " داخلية بامتياز، لكنها صورة تهكمية.

وتوحد هنا حالة أبسط من التهكم في المجتزأ التالي، حيث اخترته لأصبعه بحوار رواية " جمال ذو خيلاء " إنه من رواية كينجرلي أميس Kingsley Amis " حذ فتاة مثلك Take a Girl like You ١٩٦٠ "، ومثل قطعة ثاكري، فإن هذه القطعة تدحل عقل فتاة صغيرة، ومثل ثاكري، فإن أميس يبدو غير متعاطف، لكنه يبدو مختلفا عنه، فيبدو مثل جويس حين يعطي لطباعا عن أنه يعيد إنتاج أسلوبه الذاتي، وهكذا ينقل مسافته من خلال التهكم الدرامي، وفي هذه الفقرة تتأمل جيني بور - العذراء الجاهلة للقائمة من الجيوب - المساء الذي قضته في الحانة المزعومة مع صديقها المحتمل:

نظرة حذرة على الزجاج، أظهر لها أن الرداء الصوفي الضيق الأحمر قد قلم بواجبه، على الرغم من أنه ليس جديدا، لقد جعل أجزاء في صدرها تظهر بشكل لافت للنظر، وأعطى شعرها المائل إلى الوراء مع حلق متوسط الحجم في أنفها لمحا حقيقيا عن طلعة ناضجة، لقد اجتازت المطعم في صورة واضحة سائلة بقرئك أن يختار شيئا لها - فكرة جيدة من " ملكية للمرأة " - والتخلص من كل قسبك النئ، ونوع من اللحم المقلي والخمر المعتقة دون شوق شديد بعد عشاء صلصة مرق اللحم والعصير، لقد استصلت سكاكين المائدة بعناية، ولقد كان كل شيء باهرا هنا: ليس فقط السياج الحديدي المجعد، لكن البار في الأسفل أيضا، مع الساقلي الآتي

من بعيد ليشعل سيجارتها خاصة، ثم يفرغ منفضة الرماد كل
بضع دقائق، وكذلك كل حركة في المطعم، مع الساقى ذي
اللكنة الأجنبية الذي يحمل زجاجة من الخمر ليعرضها على
باتريك (الذي قال استحسنانا إنها جميلة وكاملة) قبل أن
تفتح، لا شك أن هناك قاعة رقص في مكان ما من المبنى،
حيث كانت لهم رقصات كثيرة في نهايات الأسبوع، ومن
المحتمل أن يكون ذلك مع فرق مثل " جوني داتكورت، أو
هيمفوري ليتلتون " كل شيء جعلها تشعر أنها مطلوبة جدا،
غير تريكس مثل نجمة، أو مغنية.

إن اللغة التي سجلت من حديثها إدراكات حسي وتأملاتها تحسسها بشكل
واضح، ولا تحصى الراوي أو المؤلف الصمعي، لقد سجلت أفكارها تقريبا بشكل
مباشر، وتعد بنية الجملة " لقد كان شيئا باهرا هنا " واحدة من العلامات الموثوق
فيها، فقد طرحت هذه الجملة ما يمكن أن نسميه " أسلوبا حرا غير مباشر، وهو
نمط يمكن فيه فقط إعادة صياغة الفكرة، أو الكلام كي تتفق مع زمن الحكي
الماضي، قارئ:

مباشر Direct:

(١) لقد فكرت " أنه يكون شيئا باهرا هنا "

1 - She thought, And it is so smashing here,

أسلوب حر غير مباشر Free indirect

(٢) ولقد كان شيئاً باهراً هنا.

2 – And it was so smashing here.

غير مباشر Indirect

(٣) ولقد فكرت كم كان شيئاً باهراً هناك .

3 – She thought how smashing it was there.

إن السمة المميزة لـ (٢) هي مزج الفعل الماضي مع ظرف الزمن الحاضر " هنا "، أما (١) فإنها داخل علامات التنصيص مضارع بشكل ثابت، وأما (٣) فهي ماضٍ بشكل ثابت، وتشير (هنا here) فقط إلى وجهة نظر جيني، ومن وجهة نظر المؤلف فإنها (هناك there) وليست (هنا)، وفي سياق (كان)، فإن (هنا) تؤكد بشكل ملحوظ على إحلال وجهة نظر جيني محل وجهة نظر الراوي، كما أن الألفاظ المستخدمة في النص تخصصها بوضوح " باهرة "، " ثروة "، " سوف تموت "، " نجمة "، إنها تتضمن مشاعر مراهقة في عام ١٩٥٠. نلاحظ مصطلحاتها بطريق غير مباشر من وسائل الإعلام الشعبية في ذلك الوقت (مثلاً الإشارات المتكررة الممثلة اردراء (مقاطعة المرأة) لقد دخلت جيني في ثقافة وجدت علاماتها ومعانيها صعبة الشرح: " بعض من الـ.... الأشياء التي في الحجرة كانت سهلة الفهم . ، الأشياء الأخرى كانت أقل استقامة .. " وعندما لا تعرف غالباً ماذا تكون الأشياء، فإنها تكشف عن جهلها بعدم معرفة ما تسميه:

^١ إن استدعاء ظرف الزمن الحاضر قد يختصر - وأمل ألا يكون ذلك غامضاً - جديلاً معياد حول الأسلوب الذي نحلل به اللغة المكان والزمان، كل من المكان والزمان يتقوّلان في علاقة عكسية " متقارب " في معنى " غير متقارب " ذات برى في علاقة بوجهة القول عن المكان الزمان، وتضمن كلمات المتقارب كل من is now here, this وغير المتقارب تشمل was, then, there that، إن مزج الزمن الماضي " غير المتقارب " مع ظرف الزمن المتقارب now هو أكثر الإشارات شيوعاً على أسلوب الحر غير المباشر، وقد رجّح علامات على الزمن في رواية ميس، مثلاً الجملة التي سمعت حالاً المقطع الذي نتحدث عنه " Jen recalled that in spite of the rather funny atmosphere of the last ten minutes, things had gone pretty well up to now "

"السماك النى"، ونوع من اللحوم العقلية "بقايا سمكة وردية صحمة"، الوعى الذاتى العصي صد سداجتها الخاصة، إنها تعتمد على التقويضات لتصنيف حيرتها، ومن ثم تعد أفكارها مزيجا متافرا من فتات العبارات التي استقتتها من مجلات المرأة، وثقافة المراهقة، والأقوال الشعاعية من أديها، ثم إن الراوي كان يستشهد مباشرة بجيبى بدلا من إعادة صياغة أفكارها وتفسيرها، لقد سمح لها أميس بأن تدبر نفسها، وتندو لعتها الوسيطة التي عالجهها المؤلف بفور بعيدة تماما عن لغة المؤلف، كما أن القيم التي فكت شعرتها بعيدة تمام عن قيم المؤلف.

بنية الخطاب وأسلوب العقل mind style

يمكن أن يصوغ مصطلح "أسلوب العقل mind style" بلاشرا إلى أي عرض لساني مميز للذات العقلية الفردية، ويمكن أن يحلل "أسلوب العقل mind style" الحياة العقلية للشخصية بحرية تقريبية، كما يمكن أن يهتم بالأشكال الأساسية السطحية أو السببية للعقل، ويمكن أيضا أن يبحث عن مسرحية نظام الأفكار الواعية وسينتها، أو يعرض فقط القوالب patterns التي تنعكس عليها الشخصية، أو يعرض الانهماكات، الأحكام المسبقة والمنطورات والقيم التي تؤثر في نظرة الشخصية للعالم التي لا تكون الشخصية مدركة لها، وتؤدي هذه البنيات الخطابية إلى اختلاف التقنيات اللسانية التي تعبر عنها، وتأمل الأسلوب العقلي لجيبى نور، إن أميس يهدف فقط إلى تحليل سطحي سببي لعقليتها. سحرية راوية اتجهت إلى فقر محتوى جيبى العقلي بدلا من أن تتجه إلى سية أفكارها، لذلك استطاع إيجار التشخيص عند مستوى لساني سطحي من المفردات والصياغات بأن يعرف إلى جيبى احتبار الألفاظ والصيغ والتعبيرات المصكوكة التي تكشف حدود حيرتها وأسبابها الاجتماعي، وعلى الحالب الآخر، فإن التراكيب مثلها مثل

المعقدات تبدو مهمة في إنشاء الأسلوب العقلي لليوبولد بلوم، فالألفاظ التي يستخدمها توصل انطباعات بالحشوية العاطفية، وتميز تشتت الدهن الذي يستقل بسرعة من نمط إلى نمط، لكن تركيب أسلوبه العقلي حاسم بشكل خاص، إن السمات البارزة الواضحة في البنية السطحية هي إيجاز جمل أميس والهدف التحويلي الثابت لأجراء من بنيت العميقة، وهناك نتائج سريعة وموجزة ومعرولة من خلال أسلوب الفكر الذي يعجز - من خلال نقص الإحكام التركيبي - عن أي استكشاف وتحليل وتطوير للفكرة، وقد تجنب جويس الجمل المعقدة تماماً، وهي الجمل التي تمرح عدداً من البنيات العميقة في أساليب متنوعة، وذلك في معالجته لأفكار بلوم الذي يوحى سواء عن صواب أو خطأ - بحكمة منطقية ودقة ومرونة عقلية، إن تركيب بلوم يتصمم فجاجة وتعصبا ونقصاً في البراعة العقلية ويستخدم " تركيب البنية السطحية " عند كتاب تيار الوعي مثل جويس وفوكنر وبروست وهريشينا وولف لتكريم بنية الأفكار الواعية للشخصيات والرواة، ونتج تراكيب مختلفة انطباعات مختلفة في تدفق الفكر، وحقيقة هناك أيضاً نطاق من أنماط أساسية كثيرة لتحليل نفسية الشخصية تعتمد على اختيار الروائي لبنيات عند مستويات أعمق في الشكل اللساني، بتعيين نمط ثابت من البنية الدلالية للشخصية، أو بتتظيم بعض التحويلات الدلالية للجزئية في أسلوب مميز، ويكون الروائي قادراً على إيصال تتابع أفكار الشخصية - سواء أكان يتقدم بشكل مهتر وغير منطقي مثل بلوم، أو بتدفق وتداعي مثل بطلات السيدة وولف وغيرها، كما يوصل أيضاً البنية الضمنية وكذلك الفترة على الرؤية الخارجية للعالم، وهناك عرض ممتاز لهذا قام به اللساني هاليداي في تحليله^١ لعرض وليم جولدينج لعقل

١ - في كتابه Linguistic function and literary style راجع ص ١٢٧

إسار النيندرتال في رواية للورثة، وبالالتفات إلى ما أسميه بنية الخطاب، يكشف هاليداي عن كيفية إيصال الحدود الإدراكية للإنسان البدائي لسانيا، وفي الفقرة التي حلت ، يشاهد لوك " النيندرتالي " - دون إدراك - خصما من قبيلة أكثر تقدما يعد القوس، ويوجه السهم ناحيته:

الشجيرات تحركت ثانية، ثبت لوك خلف الشجرة وحقق،
 واجهه رأس وصدر نصف مختلف، أشياء عظمية بيضاء خلف
 الأوراق والشعر، امتلك الرجل أشياء عظمية فوق عينيه
 وتحت الفم، لذلك كان وجهه أطول مما هو معتاد، انحرف
 الرجل جانبها في الأدغال، وتطلع إلى لوك عبر أكتافها، ارتفعت
 قطعة العصا مستقيمة، وكثت هناك كتلة من العظم في الوسط،
 حلق لوك في العصا، وفي كتلة العظم، وفي العينين
 الصغيرتين، وفي الأشياء الخشبية فوق الوجه، فهم لوك فجأة
 أن الرجل يقدم العصا له، لكن لا هو ولا لوك يستطيعان
 الوصول عبر النهر، لقد كان سيضحك لو لم تكن صدى
 للصرخة في رأسه، بدأت العصا تنكمش من كلا النهايتين، بعد
 ذلك تمددت إلى طولها الكامل مرة أخرى.

اكتسبت الشجرة الميتة صوتا عند أذن لوك.

ضربة خفيفة.

انتفضت أذنه، واستدار إلى الشجرة.

يشير هاليداي في تعليقه على المجزئ - الذي يلع طوله صعب المحترئ - أنه رغم أن اللغة تصف إدراكك لوك بوصفها مسألة من الأفعال، فقد أدركت هذه الأفعال بأسلوب يدل على سيطرة ضعيفة لقوة الكائنات البشرية على التحكم في نشاط العالم المحيط بها، إن الصورة التي يتصرف بها الناس واحدة، لكنهم يعملون في الأشياء، إنهم يتحركون، لكنهم يحركون أنفسهم فقط، ولا يحركون الأشياء الأخرى، إنها رؤية العالم التي ربما يتشكك بها الرجل البدائي (ما قبل التكنولوجي)، براءة رجل في قدرته العظيمة على التأثير على بيئته، وعلى الكائنات البشرية الأخرى، هذا الإدراك يتم إحصائه في أسلوب العقل mind style بشكل مطرد، مفيد من خلال اختيار بعض النوى الأساسية، وتجنب بنى أخرى، هناك " في المجزئ " نقص في العبارات التحويلية (الفاعل + الفعل + المفعول) مع الأفعال البشرية (" عدوه يحدث حفيفا في الشجيرات " سوف تكون غير ملائمة لهذا الأسلوب) بمعنى عبارات يسبب فيها فاعل بشري تغييرا في بعض الأشياء، أو في فاعل بشري بدلا منه، في عالم لوك تعني عبارة " الشجيرات تحركت ثانية " تعني شيئا جامدا يظهر ليحرك طوعا عندما يغيره شخص ما واقعيًا، فإرن " العصا تبرز في شكل مستقيم "، " العصا بدأت تكتمش من كلا طرفيها "، " أحدثت الشجرة الميتة بجوار لوك صوتا. "، وعندما يكون الفاعلون للبشر مسندا إليه (مبتدأ)، فإنها تكون عامة مسندا إليه متعديا (مسند إليه + فعل) " لوك ... حقق " تمتلك عادة قوة الأفعال المنعكسة، و/ أو ترتبط بحركة في مكان محدد: " لوك ثبت (نفسه) بجوار الشجرة، " استدار الرجل (نفسه) جانبا " تشمل هذه التركيبات - إضافة إلى المحددات الثابتة في القوالب patterns التركيبية على حدود أساسية لإدراك لوك لكيفية عمل العالم: إنه لا يفهم علاقة السببية، ولا يدرك أن حاله

الأشياء يمكن أن تسببها، أو تعبرها الإرادة الواعية للناس، أو تعبرها أفعالهم، إن فشل لوك في تمييز الأشياء الحية من الميتة (للناس والشجيرات يبدو أنهما يتشاركان في قوة الحركة نفسها) يعد تقييدا قريبا: ليس هناك وضع مميز مصموم للنشر بوصفهم فاعلين، وقد شرح هاليداي غزو مجموعة أكثر تقدما للوك وجماعته في هذه المصطلحات.

إن القوة والحيوية أشكال أساسية للبنية اللسانية، وهي محدثات شديدة الأهمية لما أسميه أسلوب العقل، إنها توهم في نطاق واسع من متغيرات التنظيم الاسلوبي (ليس فقط أسلوب لوك)، ويجب فحصها دائما في أي دراسة للخطاب، والسدي مساحة لمثال واحد فقط لهذه الإجراءات، ومن أجلها سوف أعود إلى الجمل من ١٢ - ٢١ من العقدة التي أخذت من قصة دافيد ستوراي (راندكليف) وقد بوقشت سابقا مع الإشارة إلى البنية النصية، والإدراك النصي (راجع ص ٩٥ - ١٠٢ ، ١٢٤ ١٢٥ فيما سبق)

- ١٢ - اختفى الحقل خلال حواف الأشجار. ١٣ - جلس ليونارد بحدة، متأرجحا مع الشاحنة، ركز نظرتة المكدقة في المشهد خلفه. ١٤ - وللحظة استطاع أن يرى القلعة كصورة ظليلة على بعد عدة أميال معلما الموضع، عندئذ برزت المناكب الأثقل والأنعم للوادي الضيق. ١٥ - اتحد الطريق فجأة، وجروا بين الشريط الأول من الأحجار. ١٦ الشواطئ الخضراء والبيضاء تلاشت، الظلال البنية لقاع الوادي اتحجبت فوق خط الشاحنات السريع. ١٧ - المنازل الجائمة على البروزات الحجرية التصفت بالحافة المحاذية للأرض السبخة. ١٨ - وكان النهر

في مكان ما يجري بينهم، راحته تصل إلى الشاحنة، بينما يتابعون مجراه المختفي. ١٩ - عندئذ برزوا للشمس مرة أخرى، واتضح الوادي من أسفل، وتابع النهر مسيرته خلال المجرى الضيق للأشجار، وفوق حواف شلالات المياه الضحلة. ٢٠ - لقد انطلقوا معه لبعض الوقت ، ثم جرفهم مرة أخرى، وقد استوى الريف. ٢١ - حجت صفوف المنازل الوادي، أولا الصف الأول، وبعد ذلك بقية الصفوف، نامية في امتداد أوسع من القرميد والأحجار، مكثفة، عميقة، مظلمة.

تذكر أن النصر لا يعرض ما يعتقد ليوبارد، بل ما يراه، وهو يتطلع من الشاحنة المتحركة، والآن فإن الطريقة التي أدرك بها الأشياء ستحل من خلال اللغة، إن ليوبارد هش، مفرط الحساسية، شاب سريع التهيج يراء للعالم المحيط به، كل من الناس والأماكن يشكلان استبدادا ومصدرا للتهديد له، إن رواية (رادكليف) هي رواية قوطية ، تتنوع بشكل بارز التقاليد التي وضعها الرواد الأوائل مثل هوراس والبول Horace Walpole في رواية (قلعة أونترانتو Castle of Otranto ١٧٦٥) ورواية آن رادكليف Anne Radcliffe (أسرار أودلفو Mary Seiley ١٧٩٤ Mysteries of Udolpho) ورواية ماري شيلي (فرانكشتاين Frankenstein ١٨١٧) وتطورت من خلال عدد من كتاب الرعب الشعبي والروايات الرومانسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وأما أكثر التقاليد أهمية في ربط الشخصيات بالحلفيات التي تُعرض من خلالها أو هامهم النفسية فهي أن تكون الحلفية معادية وغامضة وهائلة ويشعر بالأصل تجاهها بأر لها قدرة على التهديد والإيداء، وإلى حد ما أنجز هذا التقليد من خلال إمداد الحلفية

المشهدية بالدمار، وبالنمط الكئيب للمشهد الفتان، وبالعواصف، وما شابهها، وفيها تستطيع الشخصيات أن تتأمل، هذه الحلقيات ربما تكون حية تقريبا، تهب القوة والتأثير والفعل على الناس.

يشعر ليونارد بالتأكيد أن ما يحيط به يهاجمه بعنف حقود، وأكثر المظاهر درامية هو المنزل المهجور " مثل حيوان جائع على قمة الجبل. " فعليه يعيش ، وهو يصطلم ويتوعد كما لو كان يدمره، لكن هذا التهديد عام، ويعرض باستعراار من خلال لعبة تحمل رؤية ليونارد، وهي المجترئ هناك سمتان للخطاب تتنسيبان إلى هذا الانطباع، الأولى الحقيقة البسيطة أن الأشياء في كثير من الجمل هي لأجزاء من الريف. " الحقل احتكى " ١٢ " انحدر الطريق " ١٥ " المنازل الجائمة على ... " ١٧ " اسباب النهر " ١٩ - الخ. ونحن عادة ما نتحدث عن انسياب الأنهار، وهذا التعبير في نفسه رائع جدا، إنه التناقض الذي يُختير مع هذا التكوين ليُجعل أساسيا (حيث الاختيارات ممكنة) وما يحدث في الواقع عندما لا تكون جملة (الحقل يحتقى) ليس حركة جزء من الحقل، بل تغير في زاوية الرؤية عند ليونارد تجعله لا يستطيع أن يرى مساحة أطول من الحقل، لكن موضوعة (الحقل) في موضع الشيء السطحي التركيبي يوحي بأن الحقل فعل شيئا ما، تحرك طواعية، في هذا السياق حيث تحل الأشياء الجامدة غالبا هذا الموضع التركيبي.

لقد دُعم انطباع ليونارد عن نشاط الريف الذي تم بهذه الوسيلة التركيبية البسيطة من خلال التحوار الدلالي للعبارة الاسمية التي تتضمن أجراء من الريف، والأفعال المصاحبة والمقوية لها، وقد ارتبطت الأفعال التي تصاحب دائما الأشياء الحية بالأشياء الجامدة، المنزل جثم والتصق، أخذ صفات الطيور، الولدي له أكتاف ترتفع، مهددة، " اتحجب "، " وغلف " مسندان أكثر نشاطا يسببان إلى

أشكال المشهد، هذه هي البنى الخطابية حين ترتبط بالتشخيص في مصطلحات استعارية تقليدية، وهي تجعلنا نشعر من خلال إدراك ليونارد بمعنى النهاية، الانقباض والتهديد، إن التأثير ربما ينسب إلى (الجو)، لكنه جو ينسب فيه الخطاب إلى أسلوب ليونارد في عرض العالم لنفسه.

ومثالي للتالي اللعوي الذي يحل بنية الوعي مأخوذ من كاتب مختلف جداً، كما أنه يتضمن بنية تحويلية: يطور هنري جيمس في رواياته المتأخرة تقنية صارمة للإدراك الداخلي: فالروايات تبنى كي يصفى كل عالمها المعروض من خلال رؤية واحدة من الشخصيات المركزية التي تصبح موضوعاً وجهة نظر في آن واحد، مثل هذا التنظيم ثنائي البؤرة يُدرك في مصطلحات النظرية الحالية للخطاب، إن ضمير "الشخص الثالث" الراوي يقيد عن عمد ما نخبرنا به إلى ما قد خبرته الشخصية، ويربط الخبرات في أسلوب يعرض كفاءة مشاركة الشخصية مع العالم (إن الصعوبة مع كتابات جيمس في أن أبطاله مبتلون بشكل متماسك ومتوال بأسلوب العقل الذي نتكلم عنه، والذي شك الآن في أنه حاصية لجيمس) وقد اقتبست الجملة من رواية "السفراء" مبكراً قبل ذلك لتكفل على صعوبة العملية التركيبية (ص: ٢٥-٢٦) ولو وضعناها في سياقها، فسنرى أنها تعرض أنماطاً تحويلية تشتمل بسرعة على عادة متميزة من الفكر حين تتكرر في النص المحيط بها:

- ١- امتلكت هذه السيدة ليلقة كاملة وصلاحية قاهرة
مكلفة حتى أن رفيقها لم يكن حراً في تحليلها،
لكنها صدمته، وكان وعيه بذلك حاداً وفورياً،
وبوصف ذلك ميزة فإنه كان جديداً عليه.

٢ - قبل وصولها وقفت على العشب، واتجهت
 وفق إحساسها إلى شيء ما، ومن المحتمل أن
 يكون منسياً، وعلى الضوء حمل المعطف على
 ذراعه، علاوة على ذلك، فإن جوهر الفعل لم يكن
 إلا نبضة للفوز بالوقت. ٣ - لا شيء يمكن أن
 يكون أكثر غرابة من إحساس ستريزر بنفسه أنه
 في هذه اللحظة يطرح نفسه يكون الإحساس فيه
 غير مرتبط تماماً بإحساس ماضيه في ذلك الزمان
 والمكان. ٤ - وحقيقة بدأ ذلك في الطابق الأعلى،
 وقبل أن تخدعه مراة الزينة التي تجعله أكبر حجماً
 في صورة غريبة، فإن عتمة النافذة في غرفة نومه
 الغائمة، قد بدأت بمسح أكثر حدة لعناصر الظهور
 أكثر مما جعلته يبدأ في العمل لفترة طويلة. ٥ -
 لقد شعر في هذه اللحظات أن هذه العناصر لن
 تكون في متناول يده كما كان يأمل، وعندئذ تراجع
 إلى التفكير في أنها كانت - بشكل دقيق - مسألة
 أي مساعدة من المفترض أن تأتي مما كان على
 وشك القيام به. ٦ - لقد كان مسافراً إلى لندن، لكن
 القبة ورابطة HE واختياره متمثلاً في شخص
 صديقه هو الذي أتى إليه في شكل مستقيم مثل كرة
 في لعبة منقطة أمسكها لاعب ببراعة، هواء

الامتلاك المنجز لهذه الكفاءة والمقدار الغامضين
الذين تشكلا عنده كما لو أنهما ميزة تم اختطافها
من الفرص الجيدة. ٨ - وبدون أبهة، أو ظروف
محيط بها بالتأكيد، وبينما توجهها الأصلي ناحيته
مساويا لاستجابته الخاصة تجاهها، فقد كانت كما
كون لنفسه انطبعا عنها حين قال: حسنا، إنها
أكثر تحضرا ٩ - لو كانت " أكثر منهم تماما؟ "
فإن هذا بالنسبة له جاء نتيجة لهذه الملاحظة، جاء
بسبب وعيه العميق بمغزى مقارنته.

يبدو لامبرت ستريزر Lambert Strether مثل جيني بون Jenny Bunn
سانجا من الخارج، رجلا متوسط العمر ذا تجربة محدودة، لقد أرسل من أمريكا
كي يعود بالمتعمدة " تشاد نيوصم Chad Newsome " من باريس، وعند تشستر
في طريقه إلى باريس التقى بماريا جوستري Maria Gostrey الخبيرة بالحياة
والناس، وفي المجتزئ، تأمل الانطباع الذي كونته عنه منتها بمقارنة شبه حفية
بينها وبين السيدة " نيوصم " التي ترعاها، إلى استجابة ستريزر لعادات أوربا كانت
حذرة ومؤقتة، إنه لم يكتشف بينته الجديدة بنشاط، لكنه بدلا من ذلك وضع نفسه
في إطار محترم لعقل مفتوح على الانطباعات - الذي يعكس بانتقان أسلوبا عالي
القيمة، وإطلاق لفظ سلبي عليه أمر ملائم، لكنه غير صحيح، فالطبيعة الدقيقة
لسلبيته تحتاج إلى تحديد.

إنه نادرا ما يفعل فعلا جسديا (في الجملة ٢ فقط)، ولم يعبر عن عملياته
العقلية - على الرغم من حصوبتها وتعبيرها للعالي - تقريبا على أنها أفعال

عقلية، فهي تؤدي مع سترير دور الفاعل لفعل الحدث " لقد شعر " في الجملة ه فقط، وبمطيا يرتبط أي محمول فعلي ضمنى، وأي محمول حالة بسترير، وهو في هذه الحالة يكون اسميا، مثل الجملة ٩ الأخيرة " عاقبة " " ملاحظة " " وعي " مغزى " " مقارنة، وبعض هذه الاسميّات هي تحويلات يمكن أن تدرك بوصفها أفعالا " يلاحظ " " ملاحظته "، بينما تبدو الأخرى اسميات بعيدة عن الصفات " كان واعيا " " وعيه ". إن استبدال الأسماء بأفعال الحدث الذي وجد خلال هذه الفقرة تقليد معياري في سياقات خطاب مثل هذا، وهو يملك دلالات إضافية واضحة على اللافاعلية، كابتنا وطيفة الفاعلية، مقلدا من غرابة الإرادة عند هذه الشخصيات الإنسانية التي يطبق عليها هذا الأسلوب.

تتنسب اسمية الصفات، أو مسندات الحالة إلى هذا التأثير، لكنها تحتوي أيضا على مزيد من التضمينات. إن الحدود بين وصف حالة والعبور إلى الحكم غير واضحة: قارن بين (إنها حزينة She is sad) و (إنها أثمة She is vicious) ليست الجملة الأولى تشبه الحكم في الجملة الأخيرة ؟ إن بنية الاسم + فعل الكينونة + الصفة تعد شكلا منتظما للتعبير عن الأحكام، أما مسندات الحالة فتلمس ما هو فردي، ويكمن الادعاء في أن الحالة التي يمرر إليها المسند ميزة واضحة لهذا الفرد، والآن يشتبك سترير في تطويرين مضاعفين: فسي تقدير رفيقته الجديدة، وإدراك استجابته الخاصة، ومن الجدير بالملاحظة أنه فيما عدا الحكم المتردد والناقص للجمليتين ٨ - ٩، فإنه يتجنب للبنية الوصفية هذه، وهي بالتأكيد مراوغة ظاهرة، وسواء أكانت هذه الأحاسيس والحالات المزاجية وردود الأفعال تحصى، أو تحصن ماريًا جوستري هي شكل ليس حكميًا، فلا تسمح الاسمية للعواطف والقدرات أن تعرض بوصفها استحوذات يمكن أن تنبذ، أو تنتقل من

شخص إلى آخر، أو أن يتاجر بها، أو يتلاعب بها إلى آخره: إنها ليست متأصلة، أو تتطلب تعهدا ما.

إن الجملة الأولى نمطية تماما، إن السيدة لديها لياقة وأخاقة وقدرة، وهي تملك مطلة وكلها مدلا، بينما يُمنع ستريرز من أية علاقة انتقالية وفق هذه القدرات: لم يكن حرا في التحليل (عبارة غامضة يمكن أن تحدث للتجاهل، أو ادا باللياقة، لكنها تركيبيا توحي بأن هناك شيئا ما ظاهريا يقيد ستريرز، ليس مسموحا له بالتحليل)، وإذن فإنه غير قادر على استخدام الصفات تحليليا: إنه لا يستطيع أن يفكر أنها سيدة ناصحة تماما، وتصل إليه سماتها المشيئة من خلال الحالة الاسمية فقط التي يمتلكها " وعيه " (الجملة الأولى)، وحين يحتل ستريرز بالطبع الدور النحوي للفاعل، فإن هذا الإدراك الحسي الملتوي، والنقم التخميني يبدو جديدا عليه تماما، إنه كما لو كانت مشاعره قد انفصلت عن نفسه، كما لو كان إدراكه الحسي قد أغار عليه من الخارج، أكبر من قدرته على التحكم، كما لو كان اشتبك في علاقة مع الآخرين، ومع نفسه من خلال وسيط فقط، ويبدو هذا في تصويره للآخرين كما لو كانوا يعلنون نفس الانقسام الذاتي، إن تكرار اسم (معنى sense) ثلاث مرات في الجملة ٣ يجنب الانتباه إلى هذه العملية من التورط، ومن خلال هذا المصطلح، فإنه اشتبك مع ذاته للحاصرة، وطروقه للحاصرة (شيئا ما)، وخبرته الماصية، وتشتبك كلمة (معنى عند ستريرز كما لو كانت مالكا أو فاعلا حارمة إياه من قوة المباشرة، ومن الإدراك النشط، وقد حيرت هذه المشاعر المجسدة كما لو كانت موضوعا مستقلا يهاجمه ويدهله، وفي هذا السياق يمكن للقارئ أن يعبر سوء الفهم اللخطوي " سرآة الرسة صدمته " الجملة ٤ مجسدة حرفيا، ويبدو ستريرز مثل لوك سنكا عالما جردنسيا، تبدو فيه

الأشياء فاقدة الحياة قادرة على الاستيقاظ والاحتصاب، إن استعارة الكرة التي ظهرت في الجملة السابعة المستشهد بها حالا مناسبة تماما لهذه الكلية النفسية المنفردة التي يتحول فيها الإدراك والأحاسيس والسمات للشخصية خارج التحكم النشط الذاتي، وبعيدا عن مركز هذه الشخصية تتحول إلى قذائف يقذفها العالم المعادي على الموضوع الميثوس منه.

هناك توار هيزياني للاسمية الجيمسية للنفور السيكولوجي في معالجة لورانس للجنس المنعرج في رواية "أبناء وعشاق" ١٩١٣، وهي تتكون من أجزاء مصنوعة للجسم الذي يمارس الفعل الجنسي في أسلوب مفكك، وفيما يبدو فإنه خارج سيطرة العاشق، وليس محتاجا إلى مشاركته الشخصية، وفي رواية باول ومريام تكبح الممارسة الجنسية عبارات وجدناها بين عدد من الجمل الشطة حيث يتصرف باول بأسلوب أكثر اندماجا - إنها يجب أن تدعى -، عبارات مثل "قبل فمه عبقها" - حصنها بدراعه أقرب وأقرب" - أصابعه تتحسس وجهها" - فمه كان على عنقه".

أعراف الخطاب Conventions of discourse: البنية اللسانية

الاجتماعية في الرواية Sociolinguistic structure in fiction.

تجعلني رواية "أبناء وعشاق" أشير إلى واحد من أكثر الحقائق أهمية حول الخطاب والرواية، لقد رأينا حالا كيف أن حرمة من السمات اللسانية - في المجتزئ السابق، الحيوية animacy، التحويلية transitivity، الفاعلية، agency، الاسمية nominalization، السلبية passivization - تتواتر أهميتها في نطاق الروايات المختلفة أسلوبيا، إن بنية الخطاب لذلك ليست ذات خصوصية، وليست متفردة تنظيميا في كل رواية على حدة، لكنها أعراف، وتفك شعرة أنواع الخبرات التواصلية والإدراكية المختلفة القوالب البائية structural patterns في اللغة،

وكذلك تفك علاقاتها، إن المجتمع يمتلك هذه الاحتمالات التعبيرية متاحة عموماً في سية اللغة التي يستخدمها، ويحتار المستخدم الفرد من بينها طبقاً لشخصيته وأدواره وحاجاته الاتصالية (إن اختياراته واعية تماماً، وتتج بعض الأنماط اللسانية عن العرص والسياق ووسيلة الاتصال، وربما لا تتاح بعض القوالب لبعض الأنواع من الكتاب). وتُظهر أنواع التطور في الرواية ومساراتها اختيارات نسوية مختلفة من عالم الخطاب المتاح، حيث لكل روائي أسلوبه الخاص في الكتابة يمكن أن يحاكيهم على سبيل السخرية - لكنه ليس من الحقيقي القول إن هؤلاء الكتاب يخلقون لغتهم الخاصة في العشاء، لأنه حتى الفنان الواعي المدع في اللغة المكتوبة يتأثر ويتحدد بما هو متاح في اللغة على نطاق واسع، لذلك لن ندهش إذا وجدنا أن بعض الأنواع من بنية الخطاب التي يهتم بها اللساني في بعض الأحوال غير الأدبية تكتسب دلالات في الروايات أيضاً.

وسوف تكون معالجة الكلام والحوار في الروايات حالة واضحة للاحتبار، فاللغة الحوارية العادية لها قواعد البناءية، مثلاً: اللهجة والنغمة قابلة للإدراك من خلال السمات المنتظمة لكلام الشخص، وترتبط السمات المختلفة للأفراد في الحوار معاً من خلال أدوات اتساق مختلفة في كل اتصال متكامل، ويمكن أن يُنسخ هذا الانتظام الحوارية في البناء الذي ليس أدبياً في أصله من الحياة الحقيقية إلى الرواية المكتوبة، وبرغم أن الرواية تتجر خطوة إضافية في الحوارية في هذا الانتقال من المحكي إلى المكتوب، فإن لدينا هنا - لاشك - مثلاً نقياً على التشابك البيوي بين حالتين متميزتين من الخطاب: لغة الحياة ولغة الرواية، إنني أستشهد ببساطة بهذا كمثال لهذا التشابك، وقد عولج الكلام في الرواية في مكان آخر^١.

١ - Norman Page, Speech in the English Novel (London, Longman, 1973) .

البنية الاجتماعية في الخطاب الروائي Social structure in
 fictional discourse: الشفرات المحكمة والشفرات المقيدة
 . elaborated and restricted codes

تعد بعض أنواع التعبيرات اللسانية أكثر أهمية لنا من عرض الحوار، أو من الكلام اللهجي. هذه التعبيرات اللسانية بقيمتها الواضحة التي ترتبط بالمجتمع ككل، والتي يمكن الاستفادة منها في الرواية على أنها وسيلة بنائية، وقد عرّص عالم الاجتماع بارييل برنشتاين Basil Bernstein¹ تمييزاً لهذه الوسيلة حين تحدث عن الشفرة المقيدة والشفرة المحكمة، فقد رأى برنشتاين أن الطبقة الاجتماعية التي يولد فيها المتكلم تحدد من خلال تأثيرها على بيئة العائلة تنوعات الإنجليزية المتاحة أمام الطفل، فلو ولد الطفل في عائلة من الطبقة العاملة، فإنه سيكون معرضاً فقط لتنوع محدود من الإنجليزية، سيما طُفْل الطبقة المتوسطة أو العنية، فإنه سوف يمتلك بشكل إضافي نمطاً محكمة من اللغة. (الادعاءات التقديرية الصارحة لكلمتي "مقيد" و "محكم" ليست ملائمة تماماً، لكن لا تتردد بدائل مقبولة تحل محل مصطلحات برنشتاين)

لا يمكن تعلم الشفرتين من خلال التعرض للمادح العائدة من الخطاب داخل مطبخ من العائلات فقط، ولكن أيضاً بوصفهما محصلتين للقواعد وأنواع السلوك

1 - Basil Bernstein, Class, Codes, and Control Vol1 (London. Routledge and Kegan Paul, يجب أن نفر من نظرية برنشتاين تبدو صعبة إلى حد ما ، لكني لا اعتقد أن هذا الصعاب يمكن أن يؤثر على (1971) للنقاش الحالي ، لقد صاغ برنشتاين تمييزاً بين الشفرات المحكمة والمقيدة دون الرجوع إلى الأدلة اللسانية الملائمة في وصف الاختلافات بينها ، ولم يكن مقنعاً أظهر أن العينة العاملة والطبقة المتوسطة يختلفان بشكل مختلف بالأسلوب الذي ادعى فيه برنشتاين أنه يحدث ، إن دهرية تبدو بشكل أساسي إسقاطاً لتعصب الطبقة المتوسطة على واقع اجتماعي يعوي أكثر تعقيداً مع عرض ، وبهذا الشكل فإن النظرية يمكن أن تكون نموذجاً أو مخططاً أو أداة عقلية ولا يمكن أن تكون وصفاً يميز بين الاستخدام اللغة ، وهي لذلك يمكن أن تبدو نموذجاً لا يمكن تجنبه ، نموذج مثير وربما كامل ، ويبدو لورانس بي أنه حصص هذا النموذج (على الرغم من أنه كان قبل برنشتاين بنصف قرن) كما أنه حصص شخصياته به

والعلاقات التي توجد نمطيا في العائلات، وهي شفرات اجتماعية في جذورها أكثر منها لسانية، وبمجرد تعلمها يكون لها عواقب مختلفة على المتكلمين، فمالك الشفرة المحكمة أكثر حرية لا شك، وأقل تقيدا بحالته الاتصالية الحالية، وأكثر قدرة على التعميم وعلى الترميز، وأكثر برودا ونهكية في الطريقة التي يربط بها اللغة بالموضوع المطروح، أكثر غنى كل ذلك من الشخص الذي يعرف الشفرة المقيدة فقط، إن مستخدم الشفرة المقيدة محدد في المعاني التي تتضمن الحالة الراهنة، وهو يتلفظ ذلك إشاريا مستخدما كثيرا من الصمائر والأشكال مثل thing , stuff , do , get إلح، مفترضا أن محاوره سوف يفهم ما يعنيه، إنه يفتقد الشفرية للتقييم والتحديد الدقيق للمعاني التي يستمتع بها مستخدم الشفرة المحكمة، إن الشفرة المحكمة تعزز الحركة والتفرد والعلنة، بينما تقوِّب الشفرة المقيدة هذه الأنواع من المزايا الاقتصادية الاجتماعية، وعلى الجانب الإدراكي تدعي الشفرة المحكمة أنها تمنح مدخلا للمعاني الكلية والمتعالية، بينما تحدد الشفرة المقيدة مالكها في القوالب patterns الجزئية لسياقاتها الراهنة.

لكن من وجهة نظر اللساني الذي ينقد نظرية برنشتاين، فإن لهذه القيم وجهين: فليست المزايا كلها في صف مستخدم الشفرة المحكمة وإذا حددت الشفرة المقيدة الحركة جاعلة الانطلاقة العليا من مجموعة ما صعبة، فإنها تكون أيضا أداة للحرلة داخل هذه المجموعة ووسيطا للحميمية بين الأفراد (تكرر أنها تعتمد على افتراضات في المعاني المتشاركة، وبالتالي على الحبرة القريبة) ولو فصلت الشفرة المحكمة الخطاب المجرد، فإنها ستواجه أيضا لبلة وللأشخصية والعربة^١.

1 W. Labov " The Logic of non-standard English ", in P. P. Giglioli, ed, Language and Social Context (Harmondsworth Penguin, 1972).

إنني أعتقد أن أي شخص أقل ألفة بعمل لورانس سوف يدرك الصلة العميقة لهذه الأفكار بالعلاقات الاتصالية التي بناها بين شخصياته، فقد نرى في رواية "أبناء وعشاق" ناول مستخدماً شعرة محكمة، خاضعاً لأصول عائلة يوجد فيها فعلياً صراع كلاسيكي بين الحاجات والاستجابات للشفرتين، هبطت أمه إلى العالم مصحبة بقمم الطبقة الوسطى الثقافية والحساسية التي لا تحملها فقط إلا الشعرة المحكمة، ويمكن النظر إلى روحها والنز ظاهرياً على أنه مستخدم شعرة مقيدة أكثر من كونه متكلم لهجة، إن تعليم باول وقدرته اللعوية قد أعطياه القوة على أن يحرر نفسه من مناح طبقته العمالية المقيدة، لكن هذه الميزة اللسانية نفسها أبعده عن عائلته وأصدقائه، الدين تتأسس صداقتهم - حيث وجدت - على مشاركة الشعرة المقيدة

في الفصل الحادي عشر من أساء وعشاق بنفس الجزء الذي اقتبست منه العبارات التي توصح الجنس التعريبي، يوجد في هذا الجزء حادثة عرضية أخضع فيها باول علاقته بمريام ليعزز لسلسلة من الاختبارات المتعددة، فبعد سنوات عديدة من العلاقة الجنسية المتباعدة، مارس باول الجنس معها، وكان هذا صد غرائزه جريئاً، وقد رأت الفعل الجنسي على أنه فعل تضحية، وقد ألقع باول نفسه بأنه يجب أن يهجر مريام، وقد أحبر والنتها بعد أن أبعده علاقته بمريام عن نفسه بعمق، إنه في الطريق إلى أن يفعل ذلك، وقد جاهر برفضه لمريام، لقد انتهى الفصل بمشهد عاطفي متقلقل موحداً مرة أخرى بين باول وبين السيدة مورال.

والآن فإن راوي لورانس يحلل وجهة نظر باول في عجره الجنسي مع مريام في مصطلحات فرويدية "الرجال ... مثله تقيّدوا بعزوبيتهم وإن فالحساسية تجاه سائهم تجعلهم يذهبون دون روجاتهم إلى الأبد بدلاً من جرحهم، ليس عدلاً،

لأن المرأة مثل أمها " ربما، طريقة أخرى لتأمل الغربية بين باول ومريام تكون في الإشارة إليها على أنها عدم انسجام أسلوب العقل mind style معبرا عنه في شعرنا، لتأمل لغة حديثهم وأفكارهم، بعد الاتصال الجنسي الأول، إنها بدأت تمطر:

المطر، قال هو.

نعم، هل هطل عليك؟

لقد وضعت يديها حوله، على شعره، على كتفه، لترى ما إذا كانت قطرات المطر قد هطلت عليها، لقد أحبته بهوى، شعر وهو راقد بوجهه على أوراق شجر الصنوبر الجافة بهدوء استثنائي، لم يهتم بما إذا كانت قطرات المطر تسقط عليه، لقد رقد وأبتل تماما، وقد شعر كأن شيئا لم يحدث، كما لو كانت حياته قد تمحت وراء اللاشيء، قلبية الحب القريبة والكبيرة، هذا الغريب المعتمد برقة إلى الموت كان جديدا عليه.

يجب أن نذهب، قالت مريام.

نعم، أجب لكنه لم يتحرك.

بالنسبة له بدت الحياة ظلا، النهار ظل أبيض، الليل والسكون والكسل، كلها بدت مثل الوجود، كي يكون حيا، كي يكون لحوحا وعجولا، هذا لم يكن قد كان، الانصهار في الظلام كان الأكبر بين كل هؤلاء، والترنح هناك، للتوحد مع الوجود الكبير.

ما يزال المطر بهطل علينا، قالت مريم.

نهض وساعدها.

إنها شفقة، قال هو.

ماذا؟

كي نذهب، أنا أشعر بالسكون.

السكون، كررت.

أكثر سكونا من أي مرة في حياتي.

سار ويده في يدها، ضغطت على أصابعه شاعرة بخوف

طفيف، والآن فبقه تطلع وراءها، شعرت بخوف أن تفقده.

أشجار التنوب مثل الأشباح في الظلام، كل واحدة شبح، لقد

كانت خائفة، ولم تقل شيئا.

نوع من السكون، كل الليل كان محيرا وناتما: النوم في

روعة، من قبل كانت خائفة من الجانب الوحشي فيه، والآن

خائفة من الجانب الغامض.

The rain !, he said

, Yes - is it coming on you ?,

She put her hands over him, on his hair, on his shoulders,
to feel if the raindrops fell on him She loved him dearly.
He, as he lay with his face on the dead pineleaves, felt
extraordinarily quiet. He did not mind if the raindrops
came on him, he would have lain and got wet through he
felt as if nothing mattered, as if his living were smeared

away into the beyond, near and quite lovable. This strange, gentle reaching-out to death was new to him

'We must go,' said Miriam

'Yes,' he answered, but did not move

To him now, life seemed a shadow, day a white shadow, night, and death, and stillness, and inaction, this seemed like being. To highest of all was to melt out into the darkness and sway there, identified the great Being.

'the rain is coming in on us,' said Miriam

He rose, and assisted her

'It is a pity,' he said

, What ?'

'To have to go I feel so still.'

'Still' she repeated.

Stillier than I have ever been in my life.'

He was walking with his hand in hers. She pressed his fingers, feeling a slight fear. Now he seemed beyond her, she had a fear lest she should lose him.

'The fir-trees are like presences on the darkness each one only a presence.'

She was afraid, and said nothing.

'A sort of hush. the whole night wondering and asleep: I suppose that's what we do in death - sleep in wonder'

She had been afraid before of the brute in him now of the mystic

لاحظ أن ماريام لم تتحدث كثيرا، وما قالتها إما أن يكون تحت سيطرة لعبة
بأول سيطرة قوية (إنها استجابت لما كان يقوله مكررة بعص العاطفه) أو رد فعل
مباشر ونفعي تجاه المطر: إن تراكيبتها باقصة تماما، وألغائها محايدة، وفي لعتها

كانت وثيقة الصلة بالسياق الراهن، فقط في فقرة قصيرة (كانت تسير) وبداية أخرى (وضعت يديها) تموصعت داخل وعي ماريام، وهذه العبارات تقارير بسيطة عن مشاعرهما الراهنة تجاه باول.

وعلى العكس من ذلك باول، يعبر عن نفسه في الكلام والفكر، وكل منهما يتجاوز للوضع ليكون محكما من الناحية التركيبية، إنه معرول تماما وواعيا بذاته الفردية مستخدما لغة يتحيل فيها نفسه بعيدا عن الوضع، وذلك من خلال الرمز (تبدو الحياة طلاء ، النهار ظل أبيض، أشجار للتوب مثل الأشباح في الظلام) ويرى برشتاين أن الشفرات المحكمة توجه مستخدميها تجاه المعاني الكلية، بينما توجه الشفرات المفيدة - بحساسية مستخدميها - تجاه المعاني الجزئية وهو تمييز يبدو وثيق الصلة بوطيفة الخطاب في هذا المشهد، وجزئيا تبدو لغة باول في بداية الفقرة " بالنسبة له الآن ... " لغة تحليلية وعمومية محولة خبرته الراهنة إلى إشارات فلسفية، وتكمم الاستراتيجية التركيبية في تسمية فئات خبرته " الكسل " كي يكون حيا " ومساواتها مع التعميم الأكبر " الوجود " " اللاكينية " الوجود الكبير " ، لقد أنشأ باول نفسه من خلال اللغة على أنه شيء غامض، كما لم تمتلك ماريام هذه الميزة لجعل الأشياء كلية، لكن على أية حال، فإن الجانب العامض في باول قد أزعجها.

وبالنسبة لباول، فإن استخدام الشفرة المحكمة شيء تحرري، بالرغم من أنها تنمر علاقته، وفيما بعد، فإنها حررتة تماما من شأنه مع ماريام، إن قرار هجر ماريام قد تأكد في لحظة عطاسية من الرمز المكثف، وعلى السطح، يختبر باول رائحة الربوق والسوس، لكن مستخدم اللغة المفيدة لا يستجيب لسطح الحالة، ومن الواضح هنا أن الشهوانية المتوحشة للمجارات جعلت باول يفسر الزهور على أنها

رموز لورطته الجنسية: رغبته واشمئزازه في الوقت نفسه، عريته ووحشية هذه الرغبة، وعنف اشمئزازه ضد الأنثى التي هي في متناول اليد لكنها غير مرغوب فيها.

مر على سرير من الورد ينفذ عطره القوي بحدة عبر رائحة ثقيلة منتشرة من زهور الليل، لتقف بجانب الحافة البيضاء للزهور، لقد حلا كل شيء كما لو كنا يلهثان، وقد جعلهما العطر ثملين، لكنه نزل إلى الحقل ليُشاهد القمر وهو يغرب.

لقد كان طائر الصفرد يقف على كومة من القش وهو يصيح باستمرار، وكان القمر يهبط ببطء مشعاً نوره بقوة، وخلفه تميل الزهور الكبيرة كما لو كانت تدعو، وبعد ذلك، ومثل شيء يشبه الصدمة أمسك بعطر مثل شيء حاد وخشن، طارده فوجد زهور السوسن الأرجواني، لمس غصنها الممتلئ، لمس ليلها، وأمسك يديها، على أية حال لقد وجد شيئاً، كانت هذه الزهور تقف في الظلام نشوطة، وكان عطرها وحشياً، وكان القمر يتلاشى على قمة التل، لقد غاب، ثم أصبح المكان كله ظلاماً، وكان طائر الصفرد ما يزال يصيح بثبات.

قطف زهرة القرنفل، ثم ذهب إلى البيت.

"تعالى يا بني" قالت أمه "أنا متأكدة أن هذا هو وقت الذهاب إلى السرير."

وقف ممسكا بزهرة القرنفل أمام شفتيه.

" سوف أتجول قليلا مع مريام يا أمي " أجاب بهدوء.

He went across the bed of pink, whose keen perfume came sharply across the rocking, heavy scent of the lilies, and stood alongside the white barrier of flowers. They flagged all loose, as if they were panting. The scent made him drunk. He went down to the watch the moon sink under.

A corncrake in the hay close called insistently. The moon slid quite quickly downwards, growing more flushed. Behind him the great flowers leaned as if they were calling. And then, like a shock, he caught another perfume, something raw and coarse. Hunting round, he found the purple iris, touched their fleshy throats and their dark, grasping hands. At any rate, he found something. They stood stiff in the darkness. Their scent was brutal. The moon was melting down upon the crest of the hill. It was gone; all was dark. The corncrake called still.

Breaking off a pink, he suddenly went indoors.

'come my boy,' said his mother. 'I'm sure it's time you went to bed.'

He stood with the pink against lips

' I shall break off with Miriam, mother,' he answered calmly.

إن قدرة مستخدم الشفرة المحكّمة على الترميز، على أن يخصص معالم حالته الراهية كي تعبر عن مشاعرة حول نفسه وحول الناس من حوله، هذه القدرة

سمحت له أن يوضح objectify مشكلاته وأن يدرك ماهيتها ويتعامل معها بتجرد نسبي.

في أثناء ذلك انفصل باول عن أمه بسبب علاقته بمريام، لقد كانا يتكلمان معا قليلا، كانت هناك حالة من البرود بينهما، لقد كان هناك بيه وبينها حالة خاصة من البشر أوجدا صدعا في علاقتهما معا، هذه الأوصاف لعزلتهما ظهرت في تلميحات تركيبية محكمة لأسلوب العقل الانعزالي عند لامبرت ستريزر، إن كلمة "برودة Coldness" شحنت العلاقة بينهما، إنها اسم وصفي وتأثيرها يكمن في أنها تحجم عن تحديد من هو البارد هنا، على النقيض من التعبير الأكثر تأثيرا ومباشرة مثل "باول كان باردا Paul was cold" لو حتى "شعر باول وأمّه بالبرودة كل منهما تجاه الآخر Paul and his mother were cold towards each other"، إن عبارة "حالة خاصة A peculiar condition" أيضا حددت العلاقة بينهما، وأبرز التركيب الذي انتعد عن التقرير المباشر العلاقة بين الأم والابن عارضة يباها هي عبارة "الناس الآخرين (other) people"، إن بنية الحملة شديدة الإحكام تحول المشاعر الشخصية التي تشير إليها بعيدا عن المشاركين فيها، هنا نحن لدينا الشعرة المحكمة بوصفها تراوع وتبتعد، ومن الضروري أن يستوفي الشعرة المقيدة بوصفها أداة للألفة، وبما أن هذه الشعرة تعتمد اعتمادا كبيرا على المعاني المتضمنة، فإنه يمكن توظيفها فقط عندما يستمتع المتكلمون بالافتراضات المشتركة بينهم والقيم المتعلقة بموضوعات الخطاب، وبين باول والسيدة مورال هذا الدعم بينهما يعاد مرة أخرى عندما يهجر باول مريام في نهاية الفصل، عاد إلى منزله وتحدث إلى أمه:

" لقد أخبرتها " قل هو

" إنني مسرورة " أجابت الأم بارتياح كبير

علق قبعتها بسام

" لقد قلت إننا فطنا ذلك معا " قل هو

" هذا صحيح يا بني " قالت الأم " إنه صعب لها الآن، لكنه

جيد على المدى الطويل، إنني أعرف، إنك لم تكن مناسبا لها "

ضحك بشدة عندما كانت تجلس هي.

" كان لدي مثل هذا اللهو مع بعض الفتيات في الحانة " قل هو.

تطلعت أمه إليه لقد نسي مريم الآن، لقد أخبرها عن الفتيات

في ويللو تري Willow Tree تطلعت السيدة مورال إليه،

يبدو أن مرحة لم يكن حقيقيا، وعلى خلفية ذلك يبدو أن هناك

مزيدا من الرعب والبؤس.

" الآن تناول بعض العشاء " قالت ذلك برقة شديدة

بعد قليل قال بحزن " إنها لم تعتقد أنني يمكن أن أكون لها، يا

أمي، من البداية، لذلك لم تشعر بالإحباط "

" إنني خائفة " قالت أمه " إنها لم تفقد الأمل فيك بعد "

" لا " قال هو " ربما لا "

" سوف تجد أنه من الأفضل لو حدث ذلك " قالت هي

" لا أعرف " قال بيأس

" حسنا ، دعها وحدها " أجابت أمه

,I told her,' he said

'I'm glad,' replied the mother, with great relief.

He hung up his cap wearily.

'I said we'd have done altogether,' he said.

'That's right, my son,' said the mother ,It's hard for her now, but best in the run. I know. You weren't suited for her.'

He laughed shakily as he sat down.

'I've had such a lark with some girls in a pub,' he said.

His mother looked at him. He had forgotten Miriam now. He told her the girls in the willow. Mrs Morel looked at him. It seemed unreal, his gaiety. At the back of it was too much horror and misery

'Now have some supper,' she said very gently. Afterwards he said wistfully;

'She never thought she'd have me, mother, not from the first, and so she's not disappointed.'

'I'm afraid,' said his mother, 'she doesn't give up hopes of you yet.'

'No,' he said, 'perhaps not.'

'You'll find it's better to have done,' she said.

'Idon't know,' he said desperately

'Well, leave her alone,' replied mother.

الجميل واصحة أنها بسيطة في التركيب، جميل ليست مرحرفة ولا ذات كفاءة عالية، والمشاعر يمكن الإشارة إليها بسهولة ولا تحتاج إلى إيضاح، ويمكن ملاحظة اعتماد كل من الأم والابن على المرجعيات المشتركة بينهما في استخدام الصمائر والحذف للتحويلي، إن منطوق باول الأول " قلت لها I told her " جعل الأم تستكمل الحديث عن هويصة" ها her " وتكشف عن التتمة المحذوفة لـ " told " " that I was breaking off with her "، وقد استمرت الأم على نفس النمط: في استجابتها فهي لم تشأ أن تحدد لماذا هي سعيدة، ولا عندما قالت " إنه صعب بالنسبة لها الآن It's hard for her now " فهل كانت تحتاج إلى تحديد ما تشير إليه بـ " It "، لقد استمر المتحدثان في التوصل على هذا المستوى من الاختصار على خلفية من عاطفة قوية، على الرغم من إدراك السيدة مورال بالرعب والبؤس الذي يكمن خلف مزاح باول الجيد، إن كل هذا الجزء يمكن أن يظهر أن الشعرة المقيدة لها استعمالات جيدة على الرغم من اسمها، استعمالات بوصفها علامة ومثيرة للحيوية.

الفصل الخامس:

الروائي ، القارئ ، الجماعة

طلبت من قرائي في هذا الكتاب أن يتبنوا ما أسميته الاتجاه السوي في تفكيرهم حول الرواية، لقد بدأت بافتراض أن النص الثري المتخيل (الروائي) نوع خاص من الموضوعات التجريدية تتحدد طبيعته في مصطلحات مشتقة من عناصره وعلاقتها المتداخلة. إنني لم أحاول فرض مجموعة من العناصر التي يمكن أن تحدد الرواية بوصفها جسا، فالروايات شديدة السعة عن هذا المشروع، وهي تعتمد على مصادر من أنواع أخرى من الخطاب اعتمادا واسعا، لكني على العكس بدأت بمكونات يمكن توقع أنها تميز كل أنواع النصوص، ولقد كان هناك إغراء مصاعفان حول فكرة الجملة كما تحدثت في اللسانيات، الأول أنني افترضت أن عناصر الروايات تتشابه بنويا مع مركبات الجمل، وقد حاولت الإشارة إلى السحرة المعدلة من هذا الطرح، وبالتحديد أفكار مثل " وجهة النظر " التي يستلزمها البغاد في الحديث عن الروايات، وهي يمكن أن تفسر في ضوء هذا التشابه بالإشارة إلى العناصر الملانمة في بنية الجملة، والثاني ما هو بالتأكيد غير قابل للفاش وهو البنية المركبة للرواية التي تُترك ويمكن أن تدرس في الجمل الواقعية لسطحها اللساني، وقد تكون معظم الكتاب من تحليلات باحثة عن إبرار للترابط بين العناصر المركبة الرئيسية ، وتفصيل للبنية النصية السطحية.

ويركز التحليل البيوي - وهو مقاربتني أو مقارنة أي شخص آخر - على النص بوصفه موضوعا، وهذا هو هدفه: تقديم نظرية للموضوع تحت التحليل، وأنا أعتقد أن مقاربتني فعلت ذلك، لكنها ذهبت إلى أبعد من ذلك حين اقترحت أساليب تترايط بها الرواية العربية أو القصة بالسياقات الأوسع من الكتابة والقراءة والنية الاجتماعية، وإنني أر. أن أحتم مجموعة من الملاحظات حول النصيمات الأوسع في السيرة الذاتية النصية.

النقطة الرئيسية عندي أن البيئات " هي النص " تتضمن أشكالاً من علاقات المعرفة ونظمها في الجماعة التي تنتج النص وقراءه، وتنتج أيضاً أشكالاً من النشاط تتضمن الأفعال الكلامية للكاتب، عملية فك التشفير لدى القارئ، وكإشارة، لنعد إلى فكرة التناص التي أشرنا إليها في الفصل الثالث (ص ٦٩) هذه الفكرة هي أن العمل يتكون من طروس من الكتابات الأولى، ومجازياً مثل الورق الذي يُكتب عليه أكثر من مرة، ويعاد استخدامه على أنه ورق نفيس مع بعض الآثار نصف محوّة من نصوص سابقة، وهي تظهر من خلال خطوط الكتابة الجديدة في رواية بروك رور (thru)، يأخذ التناص شكل نوع معنت من الإحياءات، ويقتبس الكتاب باطراد أجزاء من لغة سابقة الوجود عليه، مقلداً أساليب مؤسسة من الكتابة، إنه مزيج من الإحالات والنكات ، تأمل هذه الحقيقة ليس من وجهة نظر البنية النصية، ولكن من وجهة نظر العلاقة الخطابية المتضمنة مع القارئ، فالمؤلفة تجعل ما قامت به شديداً للوضوح، لذلك فإن هذه العلاقة شديدة الفاعلية، والقارئ يتعلم بسرعة أن يكون متيقظاً مراقباً خوفاً من أية إشارة نقلت من انتباهه، إنه لن يمسك بأية إشارة، وبعضها سوف يفهمه جزئياً فقط، وبعضها الآخر سيفشل في تحديد هويته بدقة، فلا يوجد شخصان لهما نفس النطاق المحدد من الخبرة، ولا يوجد شخصان لهما نفس الاهتمام تماماً، ولذلك فإن هذا الانسجام الناقص للبيئات العميقة قابل للفهم، وهو يعد سمة نموذجية للاتصال.

ومع ذلك ، فإن الرواية موضع البحث ليست قائمة جزائية من الإشارات الاعتناطية، فهي تشير باطراد إلى اللسانيات والسيميائية والرواية الجديدة والأساليب وأحوال الجماعة الأكاديمية الحديثة المهتمة بمثل هذه الموضوعات، لأن قارئاً حراً مثل هذه الحالة، ومهماً بمثل هذه الموضوعات مثلي، ممسكاً بإشارات، هذا القارئ

ليس شيئاً غير محدد الملامح، فهو يشارك المؤلف في نظام محصوص من المعلومات والاهتمامات، لأنهما ينتميان إلى الجماعة نفسها، وعلى الأقل فإن عسويتها في الجماعة تتشابه بطريقة ملائمة " لأن كل شخص له أدوار عديدة، كما أنه ينتمى إلى جماعات متعددة " وتنشئ الكتابة والقراءة لمثل هؤلاء الأفراد رابطاً يقرب فيه كل مشارك من الأعراف المشتركة في الثقافة للملائمة.

إنه بالطبع نظام التقاليد الذي يجعل العمل وتنظيمات الكلمات داخله محتملة، كما أن التأسيس التنظيمي للمجتمع (مشتملاً على قواعد الكتابة) تتعالى وتتحكم في الفرد، وتحدد الأشكال اللغوية التي يستطيع (أو تستطيع بشرها)، أو تحدد الاستجابة لها، هذا التحكم يطبق على الروائي مثلاً يطبق على القارئ، إنه يستطيع (أو تستطيع الكتابة) بوضوح فقط ضمن الاحتمالات التي تمده بها أنظمة التقاليد التي تحدد الثقافة.

هناك في كل اتصال سواء أكان رواية أو محادثة عشوائية - عديد من الأنظمة المختلفة للمعرفة تأتي لتلعب دوراً، وهذا أسلوب آخر للقول إن النصوص شديدة التعقيد، ويعرف الكتاب والقراء المبادئ التي تنشأ الجمل وفقاً لها: هذا هو نظام للكفاءة اللسانية كما أسماه تشومسكي، وقد بين أنه شديد الجوهريّة، كما أنه معرفة شديدة التعقيد، إن القدرة على الإنشاء وفك شفرة الجمل ليسا كافيين مع ذلك لشرح كل تعقيدات النصوص إجمالاً، فالكاتب ينشئ تتابعاً من الجمل، هذا التتابع يتماسك نصياً (اقرأ الفصل الثالث) كذلك يتلاءم مع عديد من السياقات التي ينتمى إليها عمله الاتصالي، إنه يختار أشكالاً من اللغة تفك شفرة الأساليب العرفية لتنظيمات مجتمعه وفهمية حبراتهم، ويعبر عن هذه الاختيارات من خلال أشكال عروية بشرية في أية رواية إلى تنوع الأعراف، وتخصص قواعد الرواية لمعالجة

الحوار، أو اللهجة وتصنع مستوى محددا من الشكلية في صوت المؤلف، وتربط النص بالأعمال الأولى بالتقاليد نفسها (قرن رد كليف لستوراي والرواية القوطية) وتحاكي الخطاب خارج الرواية (thru ، وعوليميس)، كما تقترح جماعة محددة أو مجموعة اجتماعية إلح إلح، إن الرواية - مثل كل النصوص الأخرى، وإن بدرجة أكبر من بعضها - هي نظام متعدد يستمد بنيته من تنوع أنظمة الشفرات التي تولد النصوص الأخرى أيضا، إن التقاطع ليس نوعا من عمليات الحشو التي يتكون العمل من خلالها من أجزاء من النصوص الأخرى (برغم أنه قد يتضمن اقتباسات حرفية) لكنه يعتمد على شفرات مركبة، كما يرتبط ارتباطا غير مباشر بالنصوص الأخرى التي تعتمد على هذه الشفرات نفسها.

والمثير للاهتمام أن الأشكال اللسانية نفسها ربما ترتبط بأكثر من شعرة، إما اختيارا أو تزامنا معتمدة على السياق، وتمتد إشارات الشعرة المحكمة المقننة من "أبناء وعشاق" بمثال ممتاز للتشعير المترامن، فالشفرة المحكمة التي يتحدث بها باول ويفكر هي أيضا شعرة أدبية منتظمة في لغة شديدة الرمزية، ومعبرة عاطفيا في رومانسية أدبية، ولذلك تشير لغته إلى مجموعتين مركبتين من القيم في الوقت نفسه، توجد واحدة من مجموعتي القيم (المشتركة مع اللغة الرومانسية السامية) بشكل واسع داخل مؤسسة الأديب، بينما توجد المجموعة الأخرى (الشفرة المحكمة) بشكل واسع في المجتمع الذي يتحدث الإنجليزية ككل، وتعد الشفرة المحكمة - في مقابل الشعرة المقيدة - تميزا ملائما للكلام والكتابة في نطاق كبير من السياقات الاتصالية، ومعظمها سياقات غير أدبية (مثلا الصراع بين المدرسين والنماذج اللعوية للطلبة في المدارس، وبين هؤلاء وقوة العمل في المصنع). لقد أشرنا كذلك إلى ملاحظة إضافية، أعني أن بعض الشفرات التي تكون مسئولة عن

السمات البنيوية المهمة في الروايات هي شعرات غير أدبية أساسا، إنها ترتبط بقيم اجتماعية خارج مؤسسة للنثر الروائي، لقد فحصنا مثالين إضافيين من الأدب حالا، وبالارتباط مع التحليل السيميائي الذي أشرت إليه في ص: ٣٥، فإن السيميائيات التي تتلاءم مع الروايات تتجه عكس الكليشيهات والنماذج التي يسيبها يرى المجتمع نفسه، فالسمات الدلالية المقترحة لرواية " جاتسبي العظيم " تدخل بالتأكيد داخل هذه الفئة، إنها في حاجة إلى تفسير للبنية الدلالية للكتابات الصحفية الحديثة والمعاصرة عن المجتمع والحياة المادية لمجتمع الصفوة الأمريكي في العشرينيات ، وبالمثل تتضمن الجمل الحكمية التوليدية التي لاحظتها عند جورج إليوت نظاما من المتكلم العاطفي الذي تحويه الكتابات الفيكتورية الأخرى عن الطبيعة الأخلاقية والإلهامية، وقد جاء الدليل المباشر لهذه الملحوظة من عمل الكاهن الكسندر ماين الذي اقتطف مجموعة من الأقوال الحكيمة والطريفة والرفيعة من روايات جورج إليوت التي بلغت مئات الصفحات، وطبعت مرات عديدة في أثناء حياة الروائية، وهكذا سوف يقارب القارئ المعاصر هذه الروايات بشكل مقبول متطور لهذا النوع من الصوت المتكلم، ومن العدل القول إن الشفرة الأخلاقية التي لاحظناها أولا على أنها سمة بنيوية في الروايات قد تكونت في الحقيقة من جزء من الأعراف الاتصالية التي حددت ثقافة القراءة للطبقات المتوسطة في منتصف القرن التاسع عشر وأواخره، وسواء أكانت هذه الحالة مشكلة في البحث اللساني الاجتماعي - كما في الشفرة المحكمة أو علم الدلالة لعصر موسيقا الجاز أو مزاج المجتمع الأكاديمي للبنويين - فإننا نستطيع نتعل أن نعترض أن بنيات النصوص تترابط مع أنظمة الخبرة والقيم البارزة في العمل المفرد، وهو شيء حيوي للمجتمع في مواجهة ما يولده العمل، إن

^١ يمكن أن اصيف هذ الشعرات الأدبية أساسا (المجازات الرومانسية ، وبنية الموبينات وغير ذلك) أنها تبدو حتمق لغوية اجتماعية مثل الشعرات التي تبدو لاسما غير أدبية (الشفرة المقيدة وللغة وغير ذلك)

التحليلات البنيوية والتحليلات السياقية يمكن أن تتكامل، ولما أريد منا أن نفكر في التحليل البنيوي بوصفه نقطة أساسية للدخول في النشاط التفسيري من أجل وضع العمل ضمن إطار للقيم للمجتمع.

إن نموذج التحليل البنيوي الذي أقترحه يدعو ويتطلب وصفا محددا للبنية اللسانية، كما أن الربط الذي صنعه مع لغة للقيم الثقافية يوجه انتباهنا إلى أشكال محددة من البنية اللسانية، إن فئة (الخطاب) كما تُصورها منطقة خصبة للتطوير في اللسانيات، وأمل أن أرى قدرتها على صنع إسهام أصلي في دراسات علم اجتماع الرواية.

لنتحرك أخيرا من الأبعاد الاجتماعية لبنية النص إلى هذه التي تهم الفرد، وفي الحقيقة فإنني لفتت بعض السمات الملائمة للفرد، وتشبه الشخصيات الخيالية أيضا حزمة من السيميمات المشتقة من الشفرات المختلفة مثلما يمكن أن يرى الشخص الحقيقي، إن عالم الاجتماع للنفس يراه على أنه مجموعة من الأدوار خلال عملية جعله اجتماعيا، مجموعة من الذخائر الواسعة والمنظمة للقواعد التي تكمن في الثقافة ككل، إن تقديم الفرد لنفسه مشفر أيضا، وهو يملك قدرا من المعرفة تسمح له أن يقرأ الشفرات في سلوك الآخرين، وفي نصوص وسائل الإعلام المختلفة لمجتمعه، وتتكون مواجهة القارئ للنص أساسا من إدراك المعرفة من خلال الاستجابة للأشكال التي يوظفها المؤلف في فك شفرة البنية العميقة للعمل، إنها عملية اكتشاف ما وظيفه حالا من خلال مكانه في مجتمع القراء ليكتشفه، إن الرواية التي يقرأها جزء من النظام الذاتي نفسه من العلامات التي تنسب إليه شخصيا.

أو الشيء نفسه في أشكال متعددة، فكما رأينا لا يوجد مكافئ للحبرات، لا توجد هوية كاملة تماماً من مستودع الأدوار، فلو امتلكتنا كلنا نفس المعرفة تماماً، فإنه لن توجد أية نقاط للاتصال، إن المجتمع أكثر اتساعاً من الفرد، وكذلك التاريخ، والروائيون مثل بقية الناس محتاجون إلى أن يتجاوزوا ما هو خاص في معرفتهم الجرتية الخاصة، هذا الاتصال ممكن داخل الاحتمالات التي تقدمها الأعراف الشكلية الموجودة، وهي مثل هذه الحالة يمكن أن نتحدث عن نوع محدد من الإبداع، ومرة أخرى يساعدنا القياس على النحو التوليدي التحويلي، فقد رأى تشومسكي أن للغة تسمح لمستخدميها بإنتاج وإدراك عدد غير محدد من الجمل على أساس مصدر محدود من المعرفة اللسانية، وحيث إننا عضويًا فانون، فإننا نمتلك - طبيعيًا - قدرًا محدودًا من المعرفة، وعلاوة على ذلك فإنه يبدو أننا ننتج باطراد جملاً جديدة ونفهمها (والدلائل على كيفية تحقيق ذلك تجدها في كتابات تشومسكي) إن الروائي بالطبع يقترب من العمل في الجمل بهذه الميزة.

والآن ، فإن مبدأ " استخدام غير محدود لوسائل محدودة " يمتد تقريباً إلى أنظمة أخرى من المعرفة الشكلية أكثر من القدرة على إنتاج جمل جديدة، وعلى سبيل المثال يبدو أن للشعرات الأسلوبية وكذا التركيز المهم على أنواع محددة من البنية مثل تشخيص الشفرة المحكمة أو القوطية، أو الشعرات الرمزية للرومانسية، كل هذا يمتلك الإمكانية للامتداد اللانهائي، وهكذا يستطيع الروائي أن يقول أشياء في جمل لم يعرفها قارئه من قبل، وداخل الأعراف الأسلوبية الموجودة، بينما يبقى المحتوى بالأنظمة اللسانية تحت تصرفه.

إن الإبداع على أساس من المصادر الموجودة ممكن على مستوى المحتوى أيضاً، فيمكن رؤية تحليل بروب لتكوين بنية الحكمة على أنه نظام توليدي، وعدد

كثير من مكونات وطئفه للتشخيص الدرامي يمكن أن تتشكل، ولا توجد حدود للمحاولات في الشخصيات التي يمكن أن تحتزع لتؤدي الأدوار (راجع ص : ٢٩ - ٣٣ سابقا)، وهكذا يمكن أن يشئ حاكمي القصة عددا كبيرا من الحكايات من خلال عدد من الاحتمالات التي تستمد من نظام شديد البساطة لنفي الحكي المتاحة، إلى الميرة التوليدية المشابهة ربما توجد على مستوى التنظيم النيمى، وقد لاحظ مؤرخو الأدب تنوعات لنفس النيمات تبرر فجأة من وقت لآخر في الأعمال المختلفة خلال القرون: تعير الحياة، تهديد المجهول، راحة المنزل، الاستيقاظ المعاجى، حكمة العصر، وهكذا، وبوضوح هناك عدد هائل من الحكي والحالات التي يمكن أن تعبر عن هذه النيمات (أو الأنماط كما يسمونها)، وهناك أيضا أساليب تعبير للنسبة السطحية غير للحصرية للتعبير عن تفصلات العمل وترميده.

إنني أعتقد أن هذه العمليات التي تؤثر بطريقة أكثر إحكاما مما أعتقد تنشئ أساسا للإبداع في الكتابة الروائية، كما أن الروائي في حاجة إلى الاعتماد - بشكل متزامن - على شحنة واسعة من الشعرات بينما ينشئ (أو تنشئ) الجمل التي تعطي شكلا لفكرته (أو فكرتها)، هذه الشعرات توجد في الأنظمة المنتجة: عدد غير محدود من محروون العناصر المعاد تنظيمها بعد ممكنا، وفي العمل المنجز، فإن التداخل المعقد يحفي للطبيعة الأساسية الحاكمة لتوليدية للنصوص الروائية، وهو تداخل مركب من استيعاب عدد غير محدود من الأنظمة التحتية، إن القارئ يقرأ الرواية مسلحا بخبرة تقريبية عن الأنظمة التحتية التي حصل عليها وأدمجها من خلال مواجهات مع الاستيعابات الأخرى لها، إن الرواية جديدة بالنسبة له، لكنه يستمتع بكفاءة الأنظمة التي اشتقت منها الرواية، إن العمل الرئيسي للروائي هو أن

يمد نطاقا من الإبداعات التي تتشكل من أنظمة موجودة، و للفائدة الكبرى للقارئ هي بهجة أن يمد خبرته على إمكانات هذه الأنظمة.

وأخيرا هناك مزيد من الأنواع الحرة من الإبداع التي تستلزم تغييرات في محزون الإمكانيات الشكلية المتاحة للروائيين بدلا من إعادة التنظيمات داخل الأشكال الموجودة، إن اللغة نفسها تتطور بالطبع، ويعاد تشكيل اللغة بانتظام نتيجة للتغيرات المتركمة الصغيرة والتدرجية - من المحتمل ألا تلاحظ الاختلافات اللحظية في الشكل الذي يتعلم به الأطفال لغتهم الأم -، وهكذا، فإن كفاءتنا اللسانية الآن شديدة الاختلاف عن مرحلة شكسبير، وحتى عن كفاءة تشوسر، ومختلفة بشكل غير مدرك تقريبا عن الأنجلوساكسون، إن المرونة نفسها وجدت في الأنظمة السيميائية الواصفة التي تفك شفرتها في اللغة (هذه التي تعرض على الأقل الاستمرار التاريخي كما تفعل الرواية) ويمكن أن تقدم للتحويلات اللسانية الضئيلة جدا لعناصر النظام باستمرار - اتفاقا - في قنوات مهمة جديدة للتعبير، وربما تتطور، ، وحتى إنها تمهد الطريق لمزيد من الإبداعات العميقة جدا، إن القضية الوثيقة الصلة بالموضوع هنا هي الأسلوب الحر غير المباشر (راجع ص : ١٠٢)، ولا توجد - عادة - علامة على بنية جملة متضمنة قد استخدمت الأسلوب الحر غير المباشر أكثر من التقرير للحكائي، فلو قال النص " لقد كانت متعبة " (إيفيلين من رواية جويس أهالي دبلن ١٩١٤) فلن نكون متأكدين حالا ما إذا كان هذا وصفا لحالة إيفيلين، أو ما إذا كانت إيفيلين تفكر " أنا متعبة ") تتابع الجمل المتسلسلة هذه الازدواجية في البنية السطحية، لكن السياق يحلها بوصفها تفكيرا حرا غير مباشر، والمهم هنا أن هذا الابتداء في الخطاب - أينما يحدث - يأخذ مكانا بدون أي تغير رئيسي في بنية اللغة، لكنه بمجرد قبوله بشئ تطورا أساسيا في معالجة الكلام

والوعي، لقد تطورت البنيات الخاصة (الاحتمالية) مثل التي وصفت سابقا في مرج الحاضر بالماضي: " والآن فإنها قد ذهبت بعيدا مثل الآخرين، كي تترك منزلها " وقليل من الجمل بعد ذلك في " إيفلين ". ويمهد تطور التفكير غير المباشر الحر في روايات القرن التاسع عشر الطريق بالتأكيد لمزيد من التعبيرات الثورية في أنماط عرض الوعي في بداية القرن العشرين.

الإبداع الثوري ظاهرة مرئية جدا في تاريخ الرواية (ليست بالضرورة أكثر أهمية)، إنها ربما تأخذ شكل الأعراف المهمة الجديدة ، أنظمة جديدة في الروايات، وعلى سبيل المثال يداع الرواية للقوطية يدمج مجموعة جديدة من الكليشيهات عن السلوك والجو، أو جدال حركة الطبيعيين التي صنعت إشارة متضمنة إلى أنماط من القذارة لم تعرض من قبل في الرواية، أو الانتداعات السيكولوجية لجويس وولف إلخ، التي رافقتها تقاليد تركيبية خاصة بهم هدفت إلى عرض الفكر، أو التجارب الشكلية الأكثر إزعاجا للحدثيين الجدد الذين هاجموا في صورة مباشرة الأسلوب الذي جمع تقاليد الرواية في القرن التاسع عشر (بيكيت، للرواية الجديدة، الروايات للمفككة إلخ)، ولأني لا أكتب تاريخ الرواية في أوروبا، فأني لا أستطيع أن أدخل في تفاصيل هذه التغيرات الشكلية، لكنني أمل أن يصل إلى رؤية أننا نعالج نمط الإبداعات للخلاقة التي تعمل أساسا في علاقتها مع مبادئ التنظيم البنيوي الذي يوجد في الكاتب والقارئ والجماعة قبل استهلال التعبير: إن الثغرة يمكن أن تُسد من خلال نظام جديد أو نظام يمكن تحويله، تحول حر من خلال كاتب يشعر أن التعبير يمكن أن يضع معانينا جديدة متاحة لجماعته، وقد أشير إلى النوع المولاري للتغير الحر من خلال شعراء مثل ديبلان توماس وإ. إ. كوميسج الدين كتبوا ضد الانتظام المؤسس للقواعد مبدعين قواعد مصادرة حصمة بهم، وفي

قواعد الرواية كما في قواعد الشعر يتم الشعور بتأثير المبادئ الجديدة للتنظيم الشكلي في خبرة القارئ على أنه صدمة صد الأنظمة الشكلية المعتادة التي تملك المعرفة من خلالها، إن الأنظمة الجديدة يمكن أن تقبل عندئذ بوصفها معياراً، ويمكن وصف عملية التعبير الشكلي في مصطلحات بنيوية، وكما رأينا فإن الوصف البنيوي هو عامل ملائم وحيوي للفرد (الكاتب والقارئ) ولجماعته.

الفهارس

أولا : الأعمال التي أشير إليها داخل الكتاب

السفراء The Ambassadors

كتبها هنري جيمس عام ١٩٠٣، بعد أن نشرها على حلقات في إحدى المجلات الأمريكية، وتعد هذه الكوميديا للسوداء واحدة من أهم أعمال جيمس في مرحلته الأخيرة، وهي تتبع رحلة بطلها لويس لامبرت ستريرر Louis Lambert Strether إلى أوربا من أجل إقناع خطيبة ابنه تشاد نيوصم Chad newsome من أجل عودة ابنه إلى عائلته، عاد الابن إلى أعمال عائلته، لكنه واجه تعقيدات غير متوقعة، والسرد فيها يتم من خلال ضمير العائب من وجهة نظر ستريرر ، وقد عدها جيمس واحدة من أفضل أعماله ، كما أن للنقاد وضعوها في ترتيب متقدم بالنسبة لأعماله .

قلعة أوترنتو The Castle of Otranto

رواية كتبها هوراس والبول Horace Walpole ونشرها عام ١٧٦٤ ، وينظر إليها على أنها أول رواية قوطية مستهله جنسا أدبيا جديدا ، فيما أصبح شعبيا بعد ذلك في القرن الثامن عشر وأوائل القرن للتاسع عشر ، وهكذا مهدت أعمال والبول الطريق لعدد كبير من الكتاب بعد ذلك .

دافيد كوبر فيلد David Copperfield

دافيد كوبر فيلد أو التاريخ الشخصي والمغامرات والحرات والملاحظات التي رآها العتي دافيد كوبر فيلد ، وقد كتبها تشارلز ديكر وبشره عاد ١٨٥٠ .

وكثير من أحداث هذه الرواية مأخوذ من حياة ديكنز الشخصية ، ومن ثم فهي أكثر الروايات قربا من سيرته الذاتية، كما يمكن عدّها طفل ديكنز المدلل ، وقد كتبها في عامين ما بين ١٨٤٨ و ١٨٥٠ ، لقد سبقتها سبع روايات ، وتلتها سبع أخرى ، إنها تروى من وجهة نظر بطلها الرئيسي دافيد نفسه ، وهي أول رواية يفعل فيها ديكنز ذلك .

فيري كوين Faerie Queene

قصيدة ملحمة إنجليزية كتبها إدموند سبنسر ، وقد نشرت للمرة الأولى في ثلاثة كتب عام ١٥٩٠ ، وهي مميزة في شكلها ، وفي النظام العروضي الذي استخدمته ، إنها عمل إيجوري كتب في مدح الملكة إليزابيث الأولى .

وداعا للسلاح Farewell to Arms

رواية شبه سيرة ذاتية كتبها إرنست هينجواي سنة ١٩٢٩ ، وتروى القصة من وجهة نظر العقيد فريدريك هنري الأمريكي الذي كان يعمل سائقا لسيارة إسعاف في الجيش الإيطالي في أثناء الحرب العالمية الأولى ، وتنقسم الرواية إلى خمسة كتب ، في الكتاب الأول يقابل هنري كاثرين باركلي ، ومن ثم تبدأ علاقتهما ، وبينما يبدو في المقدمة أن هنري قد أصيب في ركبته من جراء قذيفة ، وقد أرسل إلى المستشفى في ميلان ، فإن الفصل الثاني كشف عن نمو علاقتهما ، وهم يقضيان الوقت في ميلان خلال الصيف ، وقع هنري في حب كاثرين ، وبمرور الوقت شفيت جراحه ، بينما كاثرين كانت في الشهر الثالث من حملها، وفي الكتاب الثالث رجع هنري إلى وحدته ، ولكن ليس إلى وقت طويل ، فقد احترق الألمان الحطوط الدفاعية للإيطاليين الذين تراجعوا ، وبعد أن تخلف

هنري ولحق بهم مرة أخرى ، اسحب من الجمع ، لكنه قص عليه واستجوب ، ثم حكم عليه بالسجن ، إلا إنه هرب بالقفز في النهر ، وفي الكتاب الرابع يلتحق هنري بكاثرين ، ويهربا معا إلى سويسرا ، وفي الكتاب الخامس يعيش هنري وكاثرين حياة هادئة في الجبال حتى تدخل كاثرين المستشفى ، وبعد معاناة ولدت كاثرين طفلا ميتا ، بدأت كاثرين تترف ، ثم توفيت بعد فترة بسيطة تاركة هنري يعود إلى هندقها تحت المطر .

بقظة فينيغان Finnegan's wake

هذه هي رواية هنري جيمس الأخيرة ، وقد نشرها عام ١٩٣٩ ، بعد أن نشر يوليويس عام ١٩٢٢ ، بدأ جويس هذا العمل مبكرا ، وبدأ نشره مسلسلا عام ١٩٢٤ تحت عنوان " عمل لا اسم له " وبعد ذلك " عمل في حالة متقدمة " ، وقد ظل اسم العمل سرا بين الكاتب وزوجته حتى قبل نشره كاملا بوقت قليل ، لقد كانت السنوات السبع العشرة التي قضاها جويس في كتابة هذا العمل مرهقة لجويس ، فقد خضع لجراحة في عينه ، وفقد كثيرا من داعميه ، وعانى من متاعب شخصية في حياة أطفاله ، والرواية يصعب تقديم تلخيص لها ، فهي تتحدث عن قصة البشر جميعا من خلال شخصية فينيغان الذي هو كل رجل ، يموت فينيغان ، ثم يستيقظ بعد موته ليواجه عالمه بعد الموت ، ثم يعود مرة أخرى إلى الحياة.

فرانكنشتاين Frankenstein : the Modern Prometheus

رواية كتبها ماري شيلي Mary Shelley ونشرتها عام ١٨١٨ وهي في سن التاسعة عشرة ، وهي رواية تحتوي على بعض عناصر الرواية للقوطية ، وبعض عناصر الحركة الرومانسية ، وهي بمثابة تحذير ضد طغيان الحدثة والثورة

الصناعية ، وتشير إلى ذلك في عنوانها الفرعي ، وقد أثرت هذه الرواية كثيرا في الألب وفي الثقافة الشعبية ، وأفرحت جدا أدبيا كاملا من قصص الرعب والأفلام

الرواية القوطية Gothic Novel

جنس أدبي مهم يمزج عناصر من الرعب والمغامرات ، ولول من كتبها هو الروائي الإنجليزي هوراس والبول Horace Walpole في قلعة أورانتو الذي نشره عام ١٧٦٤ ، ويعتمد تأثير الرواية القوطية على نوع جميل من الرعب ، وهي امتداد للمتعة الأدبية الرومانسية التي كانت جديدة نسبيا في أثناء زمن والبول ، والسمات البارزة هي هذه الرواية تشمل الرعب " النفسي والجسدي " والأسرار ، وما فوق للطبيعي : كائنات وأشباح ، ومنازل مسكونة ونمط معماري أصبح يسمى بالعمارة القوطية وقلاع وطلام وموت وعس وجنون ونفاق وأسرار .

جيتسبي العظيم great Gatsby

كتبها الروائي الأمريكي سكوت فيتزجيرالد ، ونشرها عام ١٩٢٥ ، وتقع أحداثها في مدينة نيويورك ولونج أيلاند في أثناء صيف ١٩٢٢ ، والرواية تغطي فترة سماها فيتزجيرالد نفسه " عصر الجاز " متتبعا فيها صدمة وأصداء للحرب الأولى ، فقد استمتع المجتمع الأمريكي بمستويات غير مسبقة من الازدهار الاقتصادي في العشرينيات ، وفي الوقت نفسه كان هناك تحريم للخمر وتصنيعها ، وراجت بسبب ذلك التجارة غير المشروعة وعصابات الجريمة المنظمة ، وعلى الرغم من أن فيتزجيرالد يمجّد للثراء الذي ساد العصر ، فإنه لم يكن مستريحا لهذه المادية المفرطة التي صاحبها بقص في الأخلاق ، ولم تشتهر الرواية أول صدورها ، فقد بيعت منها ٢٥ ألف نسخة طوال ١٥ سنة في حياة فيتزجيرالد ، ولم

يشع لها أنها مثلت على مسارح برودواي وأخذ عنها فيلم ، ثم بسيت تمام في أثناء الحرب الثانية ، لكن بعد أن أعيد طبعها عام ١٩٤٥ و ١٩٥٣ ، فإنها وجدت مجتمعا صحفا من القراء ، وهي تعد الآن الرواية الأمريكية العظيمة ، وتعد أيضا نصا معياريا في كثير من المعاهد العليا والجامعات التي تدرس الأدب الأمريكي .

أوقلت صعبة Hard Times

رواية كتبها تشارلز ديكنز ونشرها عام ١٨٥٤ ، وهي واحدة من عدد من الروايات التي نشرت في تلك الفترة عن أحوال الأمة الإنجليزية ، والتي تهدف إلى التركيز على الضغوط الاجتماعية والاقتصادية التي يعاني منها الناس في ذلك الوقت ، وعلى غير العادة فإن أحداث الرواية لا تنور في لندن المكان المفضل عدد ديكنز ، بل تنور في مدينة صناعية فيكتورية متخيلة هي كوكتاون Coketown ، وقد كتبها ديكنز بسبب حاجته إلى المال .

جوزيف أندروز Joseph Andrews

كتبها هري هيلنج (١٧٠٧ - ١٧٥٤) ونشرها للنرة الأولى عام ١٧٤٢ ، وهي تحكي قصة جوزيف الخادم الفاضل والمطيع الذي يضطر إلى ترك خدمة سيده عندما لم يستطع أن يتفادى تحرشاتها الجنسية ، بدأ جوزيف محاولة إعادة علاقته بمحبوبته فاني ، ولسوء حظه فقد كمن له في أثناء رحلته شخص اسمه بارسون آدامز ، وظهر منه الندالة و كثير من التصرفات السيئة التي قابلها جوزيف بكرم وعطف ، في النهاية يلتقي جوزيف وفاني ويكشف سرهما . إن حبكة الرواية بسيطة ، وهي تأخذ مكانها في أدب القرن الثامن عشر ، كما أنها

مرآة لأسلوب الحياة ونظام الطبقات في هذا الوقت ، وتظهر مظاهر التناقض والفساد الذي ساد وقتئذ .

حديقة مانسفيلد Mansfield

كتبها جين أوستين ، ونشرتها عام ١٨١٤ ، وهي تحكي عن شخصية فاني برايس الفتاة الفقيرة ، والتي وصلت إلى حديقة مانسفيلد لتستقر مع عمها وعمتها الغنيين سير توماس والليدي برترام ، ترعرعت الفتاة وسط أربعة من أولاد عمها : توم وإدموند ومايا وجوليا ، لكنها كانت تعامل في هذا البيت بتونية ، والوحيد الذي كان يعاملها بلطف هو إدموند ، وكان أكثر كرما من إخوته ، علمتها ماريما وجوليا بعض ، بينما كان توم شخصا غير مسؤول ، وبمرور الوقت تحول لطف إدموند إلى حب .

هذه الرواية من أكثر روايات جين أوستين جدلا ولقها شهرة ، وهي تحتوي على كثير من الهجاء الاجتماعي الذي جعلها أكثر روايات أوستين واقعية ، وقد عدها إدوارد سعيد من الروايات التي تعبر عن الثقافة الأوروبية بما هي تعبير عن العبودية والإمبريالية .

ميدلمارش Middlemarch

كتبها جورج إليوت ، ونشرتها عام ١٨٧١ ، وقد وصفها هرجينيا وولف بأنها واحدة من الروايات القليلة في الإنجليزية التي كتبت للكبار ، وقيل عنها أيضا إنه لا توجد رواية فيكتورية تقترب من ميدلمارش في اتساع مرجعيتها ، وقوتها العقلية وغناها السردي الهادئ ، ولا يُنظر أن هناك روايا فيكتوريا علم الروائيين

الجدد مثلما علمتهم جورج إليوت ، وقد ظهر عام ٢٠٠٧ كتاب حوى أفضل عشر روايات في كل العصور ، واحتلت ميدلمارش للترتيب العاشر بينها .

في هذه القصة تتسج إليوت قصص أصدقاء مختلفين ومعارف وعلاقات في مدينة متخيلة هي ميدلمارش في بدايات القرن التاسع عشر في إنجلترا ، وقد أظهرت إليوت عطفًا عبر شخصياتها ، كما أنها بثرت شخصيتها الحقيقية داخل الرواية ، مع قليل من النقد للنفاق الإنساني والصعف البشري ، لقد كانت لادعة في موضوع العلاقات الجنسية والدور المحدود للمرأة .

طاحونة نهر فلوس The Mill on the Floss

كتبها جورج إليوت ، ونشرتها في ثلاثة أجزاء عام ١٨٦٠ ، وهي تحكي حياة توم وماجي توليفر ، أح وأخت في مرحلة النمو يعيشان على نهر فلوي في عشرينيات القرن التاسع عشر بعد حروب نابليون ، وتعطى الرواية فترة ١٠ - ١٥ سنة من حياة توم وماجي حتى وفاتهما في فيضان للنهر ، والكتاب سيرة ذاتية روائية جزئية ، وتعكس عدم قبول إليوت لنفسها في علاقتها برجل متزوج هو جورج هنري لويس .

وتحتل ماجي توليفر الدور المركزي في الكتاب في علاقتها بأخيها الأكبر ، وعلاقتها الرومانسية بغليب ولكم للصديق للحساس والعقلاني وبالاقتصادي المعجم بالحيوية الشاب ستيفن جيست وبحطيب بنت عمه ماجي لوسي دين ، هذه العلاقات تشكل التيارات السردية الأكثر أهمية في الرواية .

رواية الشطار الحديثة A Modern Picaresque Novel

هي نوع أدبي شعبي من أنواع السرد، غالبا ما يكون هجائيا ساخرا ، ويصور تصويرا واقعيا لطيفا مغامرات بطل مشرد من الطبقة الاجتماعية الدنيا يعيش على طرفة وسط مجتمع فاسد ، وقد ظهر هذا الأسلوب أولا في إسبانيا وازدهر في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولستمر تأثيره على الرواية الحديثة حتى الآن .

أسرار أودلفو The Mysteries of Udolpho

كتبها ان رادكليف Ann Radcliffe ، ونشرتها عام ١٧٩٤ في أربعة أجزاء ، لكن الجزء الأكثر شهرة هو الجزء الرابع ، وهي تحكي قصة إميلي التي تعاني كثيرا في حياتها بسبب موت أبيها ، وهي تعاني من الرعب في قلعة كنيبة تسكن فيها ، وتصنف هذه الرواية على أنها رواية قوطية ، وقد أثرت في حين أوستين كثيرا بعد أن قرأتها ، وظهر هذا التأثير في عدد من الروايات التي ظهرت بها بعد ذلك

وقت يمر Passing Time

كتبها مايكل بوثر بمانشستر بإنجلترا ، وأوجد من خلالها مذكرات الأحاسيس المطلمة لكونه وحيدا في أرض غريبة ، والسارد هو جاك الذي يصل إلى بليستون في ليلة كنيبة من أكتوبر كي يعمل في مكتب للتصدير ، والأيام التالية به في المسببه كانت أكثر كآبة ، لا يتحدث جاك إلا عن المناظر الموحشة في مقابل بشاراته غير المباشرة إلى المناظر المشمسة التي حلها في فرنسا ، إنه يتحسس حور اللة ، ويكتشف شوارع المدينة الكنيبة ، ويقابل عددا من سكانها المتقاعدين،

وبمرور الوقت أصبح جاك شعوعا بكاتدرائيات بليستون ، وقد حاول في أيامه التالية أن يتكيف مع المدينة ، وأن يكشف شخصيتها من خلال الكتب وسلوك الناس ، لكنه أرداد اضطرابا ، وأحيرا يلقي باللوم على المدينة نفسها في فشله ، وبدأت علامات الجنون تظهر في كلماته ، غادرها هاربا منها ، لكنه عاد إليها مرة أخرى كي يلقي عليها النظرة الأخيرة قبل أن يموت .

إنها ليست رواية عن الاكتئاب كما تبدو ، كما أنها لا تحوي وصفا حطيا للمدينة ولا للوقت ، وهي رواية لا يستطيع كل شخص أن يقرأها ، ومع ذلك فإنها رواية غبية ومنتيرة .

صورة الفنان في شبابه APortrait of the Artist as a Young Man

هذه رواية شبه سيرة ذاتية كتبها هنري جيمس ، ثم نشرها سلسلة ما بين عامي ١٩١٤ - ١٩١٥ ، ثم جمعها في كتاب ، ونشرها عام ١٩١٦ ، إنها تصور سنوات التكوين في حياة ستيفن إيدالوس المقلبل للتحويل لجويس كما يشير إلى القوة الخلاقة للأسطورة اليونانية عن إيدالوس .

إن هذه الرواية نموذج مثالي لرواية التكوين في الأدب الإنجليزي ، وقد تتبع جويس التفتح العقلي والفلسفي والديني للشباب ستيفن إيدالوس عندما بدأ يطرح أسئلة ويتمرد على الكاثوليكية والأعراف الأيرلندية التي كان يحملها ، وأخيرا هاجر إلى باريس لإقناع من حوله أنه فنان ، وقد قدم جويس في هذا العمل أسلوبا رائدا في تقنيات الحداثة التي خصصها أكثر في رواياته بعد ذلك ، وقد صنعت هذه الرواية على أنها ثالث أعظم رواية في اللغة الإنجليزية في القرن العشرين .

صورة لسيدة The Portrait of A Lady

قصة كتبها هنري جيمس ونشرها عام ١٨٨١ ، وهي تحكي عن امرأة أمريكية شابة معمة بالحيوية تتحدى قدرها الذي يحاول أن يسحقها ، ورثت هذه السيدة مقداراً كبيراً من المال ، وقد وقعت ضحية لاثنتين من المغتربين الأمريكيين في أوروبا اللذين حاولا أن يسلباها ما معها ، ومثل عديد من روايات جيمس فإن أحداثها تكور في أوروبا وبخاصة في إنجلترا وإيطاليا ، وللرواية تعد الأكثر أهمية في هذه المرحلة من حياة جيمس ، وهي تعبر تعبيراً كبيراً عن اهتمام جيمس الكامل بالفرق بين العالم القديم والعالم الجديد ، كما أنها تعالج بشكل جذاب تيمات مثل الحرية الشخصية والمسؤولية والخيانة والجنس .

سيلاس مرنار silas marnar

رواية لجورج إليوت ، ونشرتها عام ١٨٦١ ، وهي تحكي عن الفترة الأولى من القرن التاسع عشر من خلال سيلاس مرنار الذي يعمل ناساجاً في مدينة صغيرة متديبة ، وهو يعكر في أن يكون عضواً في كنيسة مخالفة لهذا المجتمع ، ارتبط سيلاس بامرأة في هذه الكنيسة ، واعتقد أن مستقبله السعيد قد أصبح مؤكداً ، لكن أحداً من تابعي الأبرشية الرئيسية في هذه المدينة ضلله عندما لأمه على ارتباطه بهذه المرأة ، فتركها ، ليحده قد تزوجها بعد ذلك ، وتمضي الأحداث تصور هذه الشخصية في أحداث كثيرة في هذا المجتمع . وحلاصة الرواية أنها تحكي قصة الحب العائلي والإخلاص والثواب والعقاب والصدقة الجميلة .

أبناء وعشاق Sons and Lovers

رواية للكاتب الإنجليزي د. هـ. لورانس ، ونشرها عام ١٩١٣ ، وهي الرواية الثالثة له ، وتعد من الروايات المصيرة له في تلك الفترة المصكرة ، وهي تحكي قصة باول موريل Paul Morel الفنان الشاب الناشئ ، وقد رأى في هذه الرواية بعض النقاد أنها تشبه سيرة دائية للكاتب نفسه خلال فترة معينة من حياته حاول أن يتخلص فيها من كل ماضيه ، وعامة لا يمكن اعتبار هذه الرواية صورة شخصية مطابقة لحياته ، بل يمكن أن تعد دراسة مكثفة للعائلة والطبقة والعلاقات الجنسية الأولى .

The sot-weed Factor

كتبها جون بارت عام ١٩٦٠ ليسخر فيها من روايات الشطار مثل ترسترام شاندي وتوم جونز ، وهي تحكي قصة شاعر اسمه اينزركوك Ebenzercooke الذي سماه الناس شاعر ماريلاند ، وقد واجه هذا الشاعر كثيرا من المعاملات في أثناء رحلته إلى ماريلاند ، وقد أخذ الكتاب عنوانه من فصيدة كتبها كوك في أثناء الرحلة إلى ماريلاند .

الصخب والعنف Sound and Fury

هي رواية قوطية جنوبية كتبها الروائي الأمريكي وليام فوكنر ، وقد استخدم فيها تقنية تيار الوعي الذي كان رواده الأوربيون مثل جيمس جويس وهرجينيا وولف قد نشروه في رواياتهم ، نشر فوكنر روايته عام ١٩٢٩ ، وهي تعد الرواية الرابعة له .

وتنقسم الرواية إلى أربعة أقسام ، كل منها يروى من وجهة نظر شخصية من شخصياتها ، فالقسم الأول يروى من وجهة نظر بنجي كومسون Benjy

Compson الشاب ذو الثلاثة والثلاثين عاما المتحلف عقليا ، و الثاني من وجهة نظر كوينتين كومبسون الطالب الجامعي في هارفارد الذي حاول الانتحار بعد سلسلة من الحوادث المتورطة فيها أخته كادي ، والقسم الثالث من وجهة نظر أخيهام الشكاك المتشائم جاسون ، والقسم الرابع بصمير العائف مركزا على ديلسي حادمة عائلة كومبسون السوداء ، ووجهة نظرها غير المتحيزة ، والقصة تلخص حياة عائلة كومبسون التي سقطت سقوطا أخلاقيا .

توم جونز Tom Jones

رواية كوميدية كتبها هنري فيلدنج ، وقد نشرت أولا في فبراير ١٧٤٩ ، وهي تعد عند بعض النقاد واحدة من أوائل الروايات التي كتبت في العالم ، وهي تنقسم إلى ثمانية عشر فصلا صغيرا .

وتحكي الرواية عن توم جونز اللقيط الذي يعيش في ضيعة لأحد الملاك الإنجليز ، يمو توم مفعما بالحيوية والنشاط والأمانة وطيبة القلب ، تطورت عواطفه نحاه صوفيا ويسترن ابنة جاره ، وقد عكس حبهما جنس الكوميديا الرومانسية التي سادت في القرن الثامن عشر في إنجلترا ، لكن كون توم كان طفلا غير شرعي ، جعل أبا صوفيا ومالك الأرض يعارضان هذا الحب ، وقد حاول فيلدنج من خلال هذه العلاقة أن يلقي الضوء على الأحوال الاجتماعية والعاطفية في إنجلترا في ذلك الوقت .

خذ فتاة مثلك Take a Girl like You

رواية كتبها كينجسلي آميس Kingsley Amis ، ونشرها عام ١٩٦٠ ، وهي تحكي عن فترة الخمسينيات من خلال فتاة شديدة الجمال ذات عشرين عاما

اسمها جيني بور ، وقد ذهبت إلى الجنوب كي تتعلم ، وهي تعتقد - بسبب أفكارها القديمة - أن الفتاة يجب أن تحافظ على عذريتها حتى الزواج ، بينما لا يوافقها على ذلك باتريك ستاندرش مدرسها في المدرسة التي التحقت بها ، وهو يبدو أنانيا كافرا بكل المعتقدات ، وتتمحور القصة حول باتريك الذي يحاول إغواء جيني من خلال استغلال سلطته ، ويحاول اميس من خلال هذه التهمة أن يصف المجتمع المنحضر للطبقة الوسطى .

ترسترام شاندي Tristram Shandy

كتبها لورانس شتيرن Lorraine Sterne ، وقد نشرت في ٩ أجزاء من سنة ١٧٥٩ حتى سنة ١٧٦٩ ، ولم يقدروا الروائيون الآخرون تقديرا عاليا ، لكنها أصبحت لها شعبية في مجتمع لندن ، وأصبح ينظر إليها على أنها واحدة من أعظم الروايات الكوميدية في اللغة الإنجليزية ، كما أنها مهدت لكثير من الوسائل السردية الحديثة .

وكما يظهر في العنوان ، فإن الرواية ترغم أنها تسرد قصة حياة ترسترام ، لكن واحدة من المفارقات المركزية في الرواية أن الكاتب لا يشرح أي شيء ببساطة ، بل يضيف من عنده سياقات وأطراف على كل شيء بروية لدرجة أننا لا نصل إلى ميلاد ترسترام نفسه إلا في الجزء الثالث ، وجرئاً من وجهة نظر ترسترام بوصفه ساردا ، فإن أكثر الشخصيات ألفة وأهمية في الكتاب هو والده ووالدته وعمه وحام عمه .

وقد تأثر شتيرن في روايته بمعكري وفلاسفة في القرنين ١٧ و ١٨ مثل بوب ولوك وسويغت ، وظهر ذلك في الرواية ، كما تأثر سرفانتس .

يوليسس Ulysses

رواية كتبها جيمس جويس ، نشرها أولا بمسلسلة ما بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢٠ ، ثم نشرها في كتاب عام ١٩٢٢ ، وتعد واحدة من أكثر الأعمال أهمية في أدب الحداثة .

وتحكي يوليسس رحلة عبر دبلن من خلال شخصيتها الرئيسية ليوبلد بلوم Leopold Bloom في يوم عادي هو ١٦ يونيو عام ١٩٠٤ ، وعنوان الرواية يشير إلى بطل الأوديسة الذي تحول في الرواية إلى يوليسس ، وهناك كثير من نقاط التوازي بين العاملين صراحة أو ضمناً " مثلاً التماس بين ليوبلد بلوم وأوديسوس ، بين موللي بلوم Molly Bloom وبانيلوب Panelope ، وبين ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus وتليماخوس Telemachus ، والأمر في يوم ١٦ يونيو يحتف به معجبو جويس حول العالم على أنه يوم بلوم Bloomsday وتحتوي يوليسس على ٢٥٠ ألف كلمة من حوالي ٣٠ ألف جدر ، وعدد صفحاتها يتراوح ما بين ٦٤٤ و ١٠٠٠ صفحة بحسب اختلاف الطبعة ، وهي تنقسم إلى ١٨ جزء ، وقد حصعت الرواية لكثير من الدرس في جامعات العالم ، وقد أسست ما يسمى بتقنية تيار الوعي و النبذة الواقعية ، والنثر دي الأسلوب العالي ، إن الرواية ممثلة بالكثيرات والمعارقات والإشارات مثلما هي غنية في شخصياتها ومراجها العام ، ومن ثم تعد أكثر للروايات أهمية في تيار الحداثة ، وقد عدتها بعض المصادر على أنها الرواية الأولى ضمن قائمة تضم ١٠٠ رواية في القرن العشرين .

Vanity Fair

رواية بدون بطل كتبها وليام ميكيس ثاكري William Makepeace Thackeray يسخر فيها من المجتمع الإنجليزي في القرن التاسع عشر ، وقد نشرت للمرة الأولى في يناير ١٨٤٧ ، وهي تحكي قصة فتاتين : بيكي شارب Becky Sharp وإميليا سيدلي Amelia Sedley اللتين أكملتا تعليمهما ، واستعدا للانطلاق إلى منزل إميليا في ميدان راسل ، والشخصيتان مختلفتان ، بيكي شخصية قوية وماكنة ومصممة أن تشق طريقها في المجتمع ، بينما إميليا لطيفة ومحبوبة بالرغم من أنها فتاة بسيطة التفكير ، في ميدان راسل تتشكل علاقات الفتاتين مع بعض أطراف هذا المجتمع .

لم يكتب ثاكري روايته من أجل التسلية فقط ، بل من أجل التنوير أيضا ، وغرضه يظهر خلال السرد وخلال تدخلات ثاكري نفسه في الرواية ، وتعد هذه الرواية واحدة من كلاسيكيات الأدب الإنجليزي على الرغم من أن بعض النقاد وجدوا فيها بعض المشكلات البنيوية ، بعض الأحيان يفقد ثاكري السيطرة على المنظور الواسع لعمله فيحافظ في أسماء الشخصيات ، ويتعثر في سرد تفاصيل الحكمة ، والرواية صعبة على القارئ المعاصر بسبب الإشارات والمراجع التي تحتويها

ميدان واشنطن Washington Square

كتبها هنري جيمس ونشرها عام ١٨٨٠ ، وهي تعد رواية كوميدية تراحمية ، وفيها يعيد جيمس تفسير الصراع بين أبة كمولة جميلة ، وأنيها الشيط المتألق ، وتقوم الحكمة على قصة حقيقية حكمتها له إحدى صديقاته ، وتُقرأ هذه القصة دائما بأعمال جيمس لوستين في صفاتها وسمو أسلوبها النثري وتركيزه

الشديد على العلاقات العائلية ، لم يكن جيمس واحداً من المعجبين الكبار بأوستين ، لذلك لم ير هذه المقارنة نوعاً من الإطراء ، وفي الحقيقة فهو لم يكن معجباً بهذه الرواية ، وقد حاول أن يقرأها من أجل أن يدخلها في أعماله الكاملة ، لكنه لم يستطع إكمالها ، ولذلك خلت أعماله الكاملة منها ، برغم ذلك فإن القراء استمتعوا بها ، وجعلوها أكثر أعمال جيمس قراءة .

الأمواج The Waves

تعد رواية الأمواج التي بشرتها هرجيبيا وولف عام ١٩٣١ أكثر رواياتها تجريدية ، فهي تحتوي على مناجاة نفسية لشخصيات الرواية الست : بربارد Bernard وسوران Susan ورودا Rhoda ونيفيل Neville وجيني Jinny ولويس Louis ، هذه المنولوجات التي تستغرق أغلب الرواية تتكسر أحيانا من خلال الصوت العائب في تسع رسائل تحكي تفاصيل مهمة في الرواية ، وبينما نتحدث أصوات الشخصيات الست ، فإن وولف تفجر مفاهيمها الشخصية حول ذاتها وحول المجتمع ، وكل شخصية فيها مميزة ، لكنها جميعا تشكل ظاهرة الوعي المركزي في الإنسان .

ومثل كل الروايات الحدائنية في الفترة نفسها ، تتبع للرواية سارديها الستة من الطغولة حتى النضج ، وهي من ثم تعد رواية تكوين Bildungsroman ، إن الأمواج تزيل كل التمييزات التقليدية بين الشعر والنثر ، وهي تترك للعمل بين ست من تيارات الوعي المختلفة، كما تكسر الرواية أيضا الحدود التقليدية بين الناس والكائنات بعينها التي نقول هي مذكراتها إن هذه الشخصيات التي ليست بالضرورة شخصيات معصلة ، بل هي وجوه للوعي داخل الإنسان الواحد ، على الرغم من

اسم " رواية " يمكن أن يصف بصعوبة الشكل المعقد لهذا العمل ، وقد وصفتها
 وولف نفسها على أنها " قصيدة مسرحية Playpoem " ، وليست رواية .

ثانيا . المصطلحات

آلة instrument

اسمية nominalization

أعراف الخطاب Conventions of discourse

أسلوب حر غير مباشر Free indirect

أسلوب العقل mind style

استخدام الضمير للإشارة الخلفية backward-pointing
 pronominalization

إيقاع rhyme

اتجاه attitude

إطار متناسق coherent frame

أفعال عميقة deep verbs

اسم nominalization

اسم proper noun

اسمية Nominals

أمر command

أداء performance

إيحاء connotation

إعادة الصياغة Paraphrase

أشكال التعبير modes of expression

أمثال proverb

أمر notice

بنية لسانية اجتماعية Sociolinguistic structure

بنية السلاع information structure

بند معجمي lexical items

بنية نصية textual structure

بنية سطحية surface structure

بطل protagonist

بند معجمي lexical items

بنية الدور Role-structure

سيرة حكائية narrative structure

بناء الحككة plot construction

بنية structure

syntactic structure	بنية تركيبية
semantic structure	بنية دلالية
sentence-structure	بنية الجملة
narrative structure	بنية الحكى
Deep structure	بنية عميقة
Surface structure	بنية سطحية
textual surface structure	بنية سطحية نصية
category	باب
transitivity	تحويلية
dramatize	تدريم
estrangement	تغريب
cohesion	تماسك
Intonation	تنغيم
Anaphoric	تكرار اللفظي
interpersonal	تبادلية
theme	ثيمة
correlation	تعالق

تحليل مركب componential analysis

تأكيد assertion

ترادف synonymy

جملة Sentence

جمل ذات عبارات نسقية coordinated

جمل صفري verb-less sentences

جنس genre

حالة عقلية state of mind

حيوية animacy

حبكة Suzet

حبكة plot

حالة state

خطاب Discourse

خاصية property

خطية Linearity

خبر proposition

خلفية setting

Fabula حرافة

significance دلالة

role دور

Internal view رؤية داخلية

External view رؤية خارجية

world-view رؤية العالم

anti-novel رواية مضادة

narrative time زمن الحكي

question سؤال

assonance سجع

Prose fiction سرد نثري

feature سمة

، distinctive feature سمة مميزة

، semantic feature سمة دلالية

semes سميمات

passivization سلبية

elaborated code شفرة محكمة

restricted code شعرة مقيدة

form شكل

Lyric شعر غنائي

concrete poetry شعر مجسد

character شخصية

Authorial voice صوت التأليف

Narrative voice صوت الحكى

figure of sound صورة صوتية

morphology صيغة صرفية

modality صيغة

adjective صفة

category ضرب

sentence-types ضروب الجمل

sentence-adverb ظرف الجملة

clause عبارة

subordinate clause عبارة إتناعية

relative clause عبارة الصلة

representation عرض

Prose fiction عمل روائي

organic عضوي

element عنصر

Ambiguity غموض

confusion غموض

Indirect غير مباشر

agent فاعل

auxiliary فاعل مساعد

individual فردية

action فعل

speech act فعل كلامي

active verb فعل متعد

finite verb فعل محدود

subject فاعل

agency فاعلية

verb فعل

ideational فكرية

decoding فك الشفرة

pattern قالب

structural patterns قوالب بنائية

Ordinary language لغة عادية

commitment indicators مؤشرات الالتزام

content محتوى

belief qualifiers "محددات الاعتقاد"

narrative scheme مخطط حكاية

addressee مخاطبين

addresser مخاطب

perspective منظور

External perspective منظور خارجي

Internal perspective منظور داخلي

perspective منظور

Direct مباشر

sense معنى

narrative predicate مسند حكائي

participant مشارك

patient مفعول به

beneficiary منتفع

location مكان

predicate مسند

object مفعول به

polysyllables متعدد المقاطع

object مفعول

Epic ملحمة

feature مَعْلَم

content مضمون

meaning معنى

Narrative prose نثر حكائي

Texture نصي

transformational-generative نحو تحويلي توليدي

grammar

: syntax نظم

نظام الكلمات وشبـالـجـمـل word and phrase-order

نظام زمني chronological order

نغمة tone

نفي negation

نمط المسند predicate-type

نمط الاسم noun-type .

نظام زمكاني spatio-temporal order :

نموذج model

نسيج texture

نحو النص text grammar

نمطية typical

نظرية وظيفية actantial theory

نظرية فاعلية functional theory

نص text

نمط الخطاب discourse type

هيئة aspect

وحدة unit

وصف description

وجهة النظر point of view

وظيفة دلالية semantic function

وظيفة تواصلية communicative function

وسيلة instrument

وظيفة نصية textual function

وظيفة تبادلية interpersonal function

أن يبرز foreground

أن يخفي background

بموضع objectify